

مجلة
البلاغة المقارنة
العدد الثالث والعشرون، ٢٠٠٣

الأدب والمقدس



مجلة
البلاغة المقارنة
العدد الثالث والعشرون، ٢٠٠٣

الأدب والمقدس

ساهم في إخراج هذا العدد:
أحمد أبو زيد، أيكن إردمير، إليزابث أرنولد-بلومفلد، سنان أنطون، ڤيرجيني جرين، عبد المجيد حنوم، سيد أكبر حيدر، سامبا ديوب، ألكسيا دوك، عبد الحكيم راضي، محمود الربيعي، حلمي سالم، عبد الرحمن سالم، مارك سدجويك، محمد سراج، شتيفن شتيلزر، دانا ضناوي، منى طلبة، عزيز العظمة، مكارم الغمري، إبراهيم فتحي، هدى لطفي، وليم لورنس، سامية محرز، منى مصباح، محسن الموسوي، إلهام مقدسي، ستيڤن نيميس، وولفهارت هاينركس، نيكولاس هويكنز، سعيد الوكيل.

الطباعة: دار إلياس العصرية بالقاهرة
سعر العدد: في جمهورية مصر العربية: عشرون جنيهاً
في البلاد الأخرى (بما فيه تكاليف البريد الجوي)
الأفراد: عشرون دولاراً أمريكياً؛ المؤسسات: أربعون دولاراً أمريكياً
الأعداد السابقة متوفرة بالسعر المذكور.

رقم الإيداع بدار الكتب: ٧٨٢٦/٠٣
الترقيم الدولي: ٩٧٧-٤٢٤-٨٢٢-٨
الرقم الدولي الموحد للدوريات: ١١١٠-٨٦٧٣

أعداد **ألف** السابقة ناقشت المحاور التالية:

ألف ١: الفلسفة والأسلوبية
ألف ٢: النقد والطليعة الأدبية
ألف ٣: الذات والآخر: مواجهة
ألف ٤: التناص: تفاعلية النصوص
ألف ٥: البعد الصوفي في الأدب
ألف ٦: جماليات المكان
ألف ٧: العالم الثالث: الأدب والوعي
ألف ٨: الهرمنيوطيقا والتأويل
ألف ٩: إشكاليات الزمان
ألف ١٠: الماركسية والخطاب النقدي
ألف ١١: التجريب الشعري في مصر منذ السبعينيات
ألف ١٢: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى
ألف ١٣: حقوق الإنسان والشعوب في الأدب والعلوم الإنسانية
ألف ١٤: الجنون والحضارة
ألف ١٥: السينمائية العربية: نحو الجديد والبديل
ألف ١٦: ابن رشد والتراث العقلاني في الشرق والغرب
ألف ١٧: الأدب والأنثروبولوجيا في أفريقيا
ألف ١٨: خطاب ما بعد الكولونيالية في جنوب آسيا
ألف ١٩: الجنوسة والمعرفة: صياغة المعارف بين التأنيث والتذكير
ألف ٢٠: النص الإبداعي ذو الهوية المزدوجة: مبدعون عرب يكتبون بلغات أجنبية
ألف ٢١: الظاهرة الشعرية
ألف ٢٢: لغة الذات: السير الذاتية والشهادات

المراسلة والاشتراك على العنوان التالي:
مجلة **ألف**، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة،
ص. ب ٢٥١١، القاهرة، جمهورية مصر العربية.
ت: ٧٩٧٥١٠٧ فاكس: ٧٩٥٧٥٦٥ (القاهرة).
البريد الإلكتروني: alifecl@aucegypt.edu

المحتويات

القسم العربي

الافتتاحية.. ....٧

سعيد توفيق: الجميل والمقدس في خبرتي الدين والفن........................٨

أنور محمد إبراهيم: دستويفسكي: جدلية الشك والإيمان..........................٣١

علي مبروك: تأسيس التقديس: الشافعي نموذجاً..............................٤٥

صلاح كامل سالم: الشعر المحدث وأقنعة القداسة: قراءة في الخطاب الشعري القديم.....٧٣

أحمد طاهر حسنين: إطلالة على «بردة» البوصيري وتراسلاتها........................٩٦

ريشار جاكمون: ثورة التخييل وتخييل الثورة: قراءة جديدة في **أولاد حارتنا**..........١١٨

بطرس الحلاق: قراءة في سفر الجسد.......................................١٣٣

فريد أبو سعدة: ثلاثة في أقنوم واحد..١٥٧

الملخصات العربية للمقالات...١٦٩

تعريف بكتّاب العدد...١٧٨

القسم الإنجليزي/الفرنسي

الافتتاحية..7

نصر أبو زيد: مأزق المقاربة الأدبية للقرآن.............................8

هبة مشهور: قراءة في نهج القرآن (انطلاقاً من سورة العلق)...............48

مايكل فريشكوف: مفهوم المؤلف في الشعر الصوفي........................78

ماركوس درسلر: الشعر التركي العلوي في القرن العشرين: تلاحم الهويتين السياسية والدينية..109

سكوت كوجل: الغيوم السائحة: زئبقية المقدس في الخيال الهندو-إسلامي........155

كارين كامبل: ملائكة دوينو وملائكة الإسلام عند ريلكه....................191

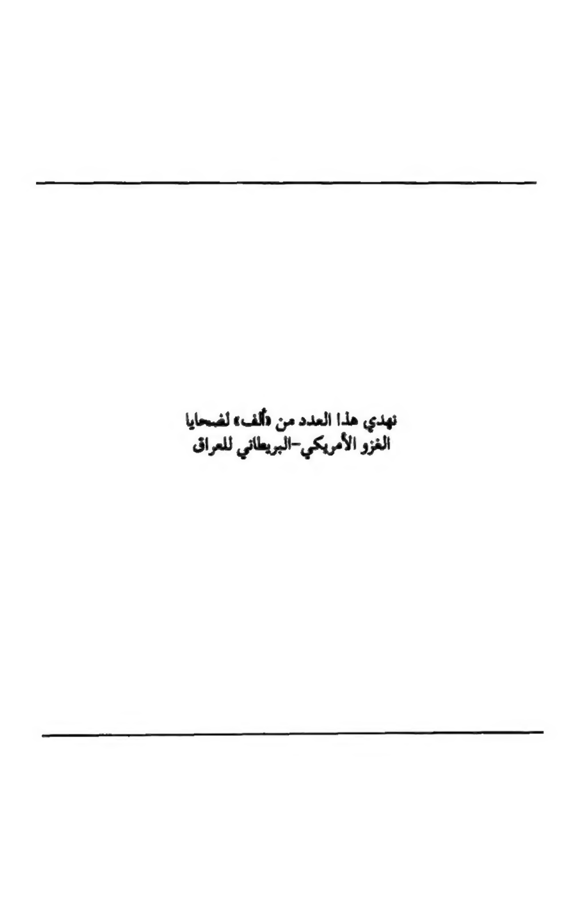
أوليفيه سيكاردان: الشعر الكافر أو تقديس الشاعر: حول بعض الحداثيين..........212

مارلا سيجول: فلوار وبلانشفلور: سيرة تقديس أرستقراطية أم سيرة عشق راديكالية؟.....233

أنجيليكا ماريا دي أنجيليس: أنا أيضاً مسلم: موسيقى الراي والإسلام والذكورية في الهوية المغاربية..276

الملخصات الإنجليزية للمقالات..309

تعريف بكتّاب العدد..318



نهدي هذا العدد من «ألف» لضحايا
الغزو الأمريكي–البريطاني للعراق

الأدب والمقدس

يقوم هذا العدد من **ألف** بتغطية العلاقة المعقدة والمركّبة بين الأدب والمقدس عبر العصور وفي الثقافات المختلفة. تضيء مداخلات هذا العدد حضور المقدس في التراث الأدبي، والبعد الأدبي في النصوص المقدسة، وأثر المقدس في الخيال الأدبي، ودور العنصر الأدبي في التجربة الروحية، والتنافس بين الأدب والدين في تشكيل القيم الثقافية والاجتماعية. وتستكشف مقالات هذا العدد الأساس الفلسفي للتمييز بين الجميل والجليل، بين الفن والمقدس؛ كما تبحث في الجوانب السياسية والاجتماعية التي تساهم في تأسيس المقدس. وتتجاور الدراسات حول إشكالية المقاربة الأدبية والتأويل الأدبي للنص المقدس بدراسات تحليلية للشعر الذي ينطوي على الإيمان أو على الكفر في الثقافات العربية والتركية والأوردية والفرنسية والألمانية. أما الروايات التي يتقاطع فيها السرد بالمقدس فقد تناولتها الأقلام في سياقاتها التاريخية: من فرنسا في العصور الوسيطة إلى روسيا في القرن التاسع عشر وحتى مصر والمغرب في القرنين العشرين والحادي والعشرين.

و**ألف** مجلة سنوية (تصدر في الربيع) وتنشر مقالات مكتوبة باللغة العربية والإنجليزية (والفرنسية أحياناً) وهي تتبع نظام التحكيم التخصصي المتعارف عليه في الدوريات الأكاديمية. وكل عدد يرحّب بمقالات نقدية أصيلة، نظرية أو تطبيقية أو مقارنة، تلقي ضوءاً على أدبيات وبلاغيات محور محدد. وستدور محاور الأعداد القادمة حول:

ألف ٢٤: حفريات الأدب: اقتفاء أثر القديم في الجديد.
ألف ٢٥: إدوارد سعيد والتقويض النقدي للاستعمار.
ألف ٢٦: شهوة التجوال: أدب الرحلات.

الجميل والمقدس في خبرتي الفن والدين

سعيد توفيق

تمهيد

لا تتناول هذه الدراسة ظاهرتي «الجميل» و«المقدس» بإطلاق، وإنما تتناولهما كما تتجليان أساساً في خبرتي الفن والدين. وتسعى هذه الدراسة إلى تأكيد أن هاتين الخبرتين كانتا في الأصل ملتحمتين ومرتبطتين بوشائج قربى عديدة، ولكنهما - لأسباب تاريخية سياسية - قد بُوعِد بينهما وأصبحتا منفصلتين، بل متناقضتين ومتصارعتين أحياناً. ولهذا، فقد قسمنا هذه الدراسة إلى جزأين رئيسين: الجزء الأول يتناول الصور المتباينة للتعارض والصراع بين الجميل والمقدس في خبرتي الفن والدين، باعتبارها صوراً تعكس في كلتا الحالتين وعياً اغترابياً، أي وعياً لا يعي أصل موضوعه ولا يفهم ماهيته. أما الجزء الثاني فيحاول الكشف عن الصلات الماهوية الكائنة بين الجميل والمقدس، وبيان تجلياتها التاريخية في الفنون المختلفة بما في ذلك الأدب. ولا ينبغي أن يستفاد من هذا أننا نتبنى هنا منهجاً تاريخياً يسعى إلى استقصاء شتى الوقائع التاريخية التي تجلى فيها الصراع بين الظاهرتين، وتلك التي تجلى فيها التلاحم والوئام بينهما؛ فمنهجنا - بخلاف ذلك - تأويلي ظاهراتي، أي منهج يسعى إلى تأويل الصراع بين الظاهرتين، وإلى استبصار الصلات الماهوية بينهما كما تتجلى تاريخياً في بعض من نماذج الفن أو وقائعه.

وربما يكون من الضروري - قبل أن نشرع في بحثنا هذا - أن نحدد أولاً المدلول الذي نستخدم به كلمتي «الجميل» و«المقدس» هنا. إن مفهوم «الجميل» the beautiful مفهوم غامض، فضفاض، شديد التعميم؛ فهو يشير إلى موضوعات متباينة قد تكون بينها صلات، ولكنها لا تعبر عن الجميل على نحو واحد أو وفقاً لمعيار ونظام واحد. وإلا فما هو المعيار المشترك بين الجمال في زهرة أو امرأة ما والجمال في سيمفونية أو عمل فني أدبي ما (ولا شك أن المسألة تصبح أكثر تعقيدًا عندما نستخدم كلمة «الجميل» في سياق آخر أخلاقي أو ميتافيزيقي كأن نتحدث عن جمال الخُلق أو الجمال الإلهي). وربما يرى البعض أن الجميل ينطوي على بداهة: فالموضوع الجميل هو الموضوع الذي يثير متعتنا وإعجابنا، ننجذب إليه ويستولي علينا، دون أن ننتظر من ورائه تحقيق أية رغبة أو منفعة ذاتية. وهذا صحيح بلاشك. ولكن «ما» يثير متعتنا وبهجتنا في الطبيعة ليس هو بالضبط ما يثير متعتنا وبهجتنا في الفن. وهذا يعني أن

منطق الجمال في الطبيعة غير منطق الجمال في الفن. حقاً، إن الفن قد يستلهم أحياناً الجمال الطبيعي الخام أو الغفل، ولكن هذا الجمال في الفن يصبح أكثر تعقيداً ولا يخضع إلا لقوانين الفن الخاصة به. وعلى هذا، فإننا نستخدم كلمة «الجميل» هنا لا للدلالة على مفهوم الجميل بإطلاق، وإنما للدلالة على مفهوم «الإستطيقي» the aesthetic، أي الجميل في الفن the beautiful in art. ونحن نعني بهذا المفهوم الأخير: التعبير بلغة الفن - أي بواسطة قيمه الفنية والجمالية - عن موضوع ما متمثل في فعل التمثيل الفني ومن خلاله.

وإذا كان «الإستطيقي» هو موضوع الفن، فإن «المقدس» the holy or the sacred هو موضوع الدين. حقاً إن مفهوم القداسة أو المقدس - فيما يرى رودلف أوتو R. Otto - قد انتقل تطبيقه إلى مجال آخر، وهو مجال الأخلاق، إلا أنه ليس بذاته مستمداً من هذا المجال. إنه موضوع ينتمي إلى مجال الدين، وهو ينطوي على عناصر أو «لحظات» خاصة به تماماً تجعله بمنأى عن العقلاني، ولا يمكن الإفصاح عنه، ولا يقبل الوصف، بمعنى أنه يمتنع على الفهم بلغة التصورات. وهذا يصدق أيضاً على مقولة الجميل إذا كنا بصدد الحديث عن مجال آخر من الخبرة.[1] والحقيقة أن أوتو عندما يتحدث عن المقدس باعتباره ذلك «الآخر كلية» "the wholly other"،[2] فإنه لا يعني بذلك ذلك الآخر الذي لا يمكن معرفته، وإنما يعني ذلك الآخر المختلف عنا تماماً من حيث صورته وأصله، أو ذلك السر الذي يند عن نطاق كل ما هو معروف لنا، يند عن نطاق المألوف والمتعقل، ومن ثم لا يمكن استيعابه في مفاهيمنا المجردة أو تصوراتنا المتعقلة؛ لأنه «مما يضيق عنه نطاق النطق أو الكلام» إذا استخدمنا تعبيراً صوفياً للغزالي. وعلى الرغم من أن المقدس باعتباره سراً من شأنه أن يبعث فينا حالة من الرهبة أو الخوف الممتزج بالإجلال ويثير فينا شعوراً بالضآلة إزاءه فإنه يثير فينا أيضاً حالة من السحر التي تستولي علينا وتجذبنا إليه في نوع من الحب الممتزج بالدهشة. ونحن نشعر بأن هناك مسافة بعيدة تفصلنا عنه، ولكننا نشعر أيضاً بقربنا منه، وحنيننا إليه، ورغبتنا الدائمة في اللجوء إليه والاستعانة به.

المقدس إذن هو موضوع الدين على الأصالة، بمعنى أنه ما يميز الوعي الديني أو الخبرة الدينية بما هي دينية. فهو لا ينتمي إلى الأخلاق أو إلى أي مجال آخر خارج نطاق الدين. بل إن الأخلاق نفسها يمكن تصور قيامها بمنأى عن الدين، فيمكن تصور إمكان قيام أخلاق عقلانية (أي يبرهن العقل على مشروعيتها) بمنأى عن الدين، ويمكن تصور قيام أخلاق فطرية تهتدي بنور العقل الطبيعي أو الحس الفطري. ولكن لا يمكن تصور قيام ما يسمى بالدين الطبيعي أو الفطري، طالما أن الأخلاق ليست هي ما يؤسس ماهية الوعي الديني. ومن هنا يمكننا القول إن أوتو كان على صواب تماماً حينما رأى أن الدين الطبيعي أو الفطري أمر لا وجود له، طالما أن الدين في حقيقته هو خبرة بالمقدس أو هو ميلنا لمعرفة المقدس على نحو ما تنبثق وتتجلى في التاريخ.[3] حقاً إن الدين ينطوي أيضاً على موقف قيمي من الحياة، طالما أنه ينطوي على سلم من القيم التي تحدد مراتب الأشياء والأفعال ومنازلها، ولكن هذا التدرج في سلم القيم يُسلمنا في النهاية - كما يقول

حسن طلب[٤] - إلى قيمة عليا وهي القداسة التي تكون منبع القيم جميعاً، والتي يصدر عنها في نفس الوقت سائر صور القداسة الجزئية أو الفرعية. فهناك قداسة الموجود الأسمى وهو الله - القدوس أو قدس الأقداس - الذي تتفرع عنه سائر القداسات الأخرى، فنقول على سبيل المثال: حديث قدسي، وروح القدس، والعائلة المقدسة، والوادي المقدس، والبيت الحرام، إلخ. وبهذا المعنى يمكن القول إن المقدس هو ما يمتلك صفات مستمدة من علاقته بالإله في مقابل الدنيوي أو المدنس the profane.

ومع ذلك، فمن الضروري أن نلاحظ أن ما هو دنيوي لا يعني بالضرورة ما يكون مدنساً. حقا إن كلمة profane مستمدة من الأصل اللاتيني profamus الذي كان يعني حرفياً ما هو خارج المعبد، ولكن هذا لا يعني أن كل ما يكون دنيوياً أو خارج المعبد يوصف بأنه مدنس لا شأن له بالمقدس؛ وإنما يشير فحسب إلى كل ما هو متجرد من علاقته بالديني والإلهي أو المقدس. وهذا يعني أن المقدس له تجلياته في كثير من أشكال حياتنا وفيما نضفيه من معنى وقوة وخصوبة على خبراتنا الإنسانية: كالطقوس والأساطير والمعتقدات التي نؤمن بها. فالمقدس - فيما يرى مرسيا إلياد Mircea Eliade - عنصر في بنية الوعي، وليس مرحلة في تاريخ الوعي، والحياة الإنسانية - حتى في أدنى مستويات الثقافة البائدة - هي في حد ذاتها فعل ديني؛ «لأن الحصول على الغذاء والحياة الجنسية والعمل، هي أمور كان لها قيمة قدسية».[٥] وإذا كان أوتو قد فهم المقدس باعتباره ذلك «الآخر كلية»، فإنه لم يكن يعني بذلك - كما سنرى فيما بعد - أنه غير قابل للتجلي في عالمنا وخبراتنا الإنسانية، بل نظر إلى الجميل باعتباره قادراً على التعبير عن المقدس وعن المشاعر المقترنة به. فالحقيقة أن المقدس بوصفه قيمة عليا لا يمكن أن يكون متعارضاً أو متصارعاً مع قيمة أخرى كالجميل؛ فهذا الصراع لا يمكن أن يكون متأصلاً في طبيعتيهما، إذ هو لا ينشأ إلا إذا انقسم الوعي على نفسه، وتم تزييفه بفعل عوامل تاريخية. وهذا هو ما حدث بالفعل، وهو ما سوف ننشغل به الآن لنقف على فهم أشكال هذا الصراع ومبرراته.

أولاً: أشكال الصراع بين الجميل والمقدس

لا يتخذ التعارض والصراع بين الجميل والمقدس أو بين الفن والدين شكلاً واحداً، ولا يرجع دائماً لأسباب لها طبيعة واحدة، ولكنها في كل الحالات ليست أسباباً متأصلة في طبيعة أي من الظاهرتين أو ماهيتها، وإنما هي أسباب تاريخية طرأت على الوعي وأفسدت فهمه وتأويله لكل منهما بصور متباينة في حدتها. وفيما يلي سوف نرصد الصور أو الأشكال الأساسية لهذا التعارض والصراع بين الظاهرتين، دون أن نلتزم بترتيبها وفقاً لتتابعها الزمني في التاريخ.

١ - انفصال الفن عن الدين (علمنة الفن)

ربما يكون هذا الشكل هو أقل أشكال الصراع بين الفن والدين حدة، ومع ذلك فربما يكون أكثرها امتداداً واتصالاً في الزمان، وأبعدها عمقاً وشمولاً في التأثير. إن هذا الصراع الخفي أو السكوني الذي يتخذ صورة الانفصال السلمي أو المسالم بين الفن والدين، ترجع جذوره إلى التقاليد المتوارثة من ثقافة عصر النهضة الأوروبية التي ظلت سائدة حتى القرن التاسع عشر، وربما لم يتحرر الفن - وبالتالي وعينا الجمالي - من تأثيرها تماماً إلى يومنا هذا. والطابع المميز لثقافة هذا العصر هو روح المغامرة المدفوعة بالرغبة في اكتشاف الطبيعة وعالم الإنسان بمنأى عن سلطة الدين. لقد سعى الفن - شأن العلم والفلسفة - إلى التحرر من الدين، وهو في سعيه هذا عكف على الاهتمام بالدنيوي وإغفال المقدس. وبذلك تم استبعاد المقدس أو الدين من مجال الدنيوي، ووقع الانفصال بينهما؛ فالدين أصبح ينظر إليه نظرة ارتياب: «فالدين دائماً إمبريالي . . . إنه يطلب دائماً كل شيء لنفسه. وهو على الأكثر يمكن أن يتسامح مع دعاوى الفن والأخلاق والعلم، ولكنه لا يمكن أن يعترف بمشروعيتها المستقلة».[٦] وبذلك تم استبعاد الدين من مملكة الجميل بفعل إرهاصات روح علمانية في الثقافة الأوروبية.

ولقد توطدت هذه الروح في العصر الحديث بفعل فلسفة التنوير، وبات العلم ينظر إلى الدين باعتباره شيئاً من الماضي، وراحت فلسفة الأخلاق تؤكد استقلاليتها وتحررها من القيود الدينية، كذلك نزع الفن إلى تأكيد استقلاليته التامة عن الدين، وعن أن يكون أداة لخدمة الدين أو لتحقيق أي وظيفة أخرى خارج ذاته، فغايته القصوى هي التعبير عن «الجميل في ذاته». ومن هنا نشأت دعوى «الفن من أجل الفن» l'art pour l'art، وسادت دعاوى النزعة الشكلانية formalism في النظرية الجمالية خلال النصف الأول من القرن العشرين، وهي دعاوى تؤكد على مقولة «الشكل الجمالي» aesthetic form باعتباره غاية الفن ومصدر متعته، فالفن «صورة معبرة بذاتها» لا نحتاج في تمثلها وإدراكها إلى شيء يقوم خارجها.

وهذه النزعة التي ينتهي فيها الفن إلى استقلاله التام عن الديني والمقدس هي ما يسميه ڤان دى ليو Van der Leeuw «علمنة الفن» secularization of art. وهي مسألة سوف نعود إليها بالتفصيل فيما بعد حينما نبين تفسيره لعملية الانفصال التدريجي للفنون عن أصلها المقدس. غير أن الفيلسوف الألماني هانس-جورج جادامر Hans-Georg Gadamer (١٩٠٠-٢٠٠٢) يفهم هذه النزعة الحديثة في الفن فهماً في سياق أشمل من مجرد مفهوم «علمنة الفن»، فهو يفهمها باعتبارها «حالة اغترابية للوعي الجمالي» alienation of aesthetic consciousness. والوعي الجمالي الاغترابي هو الوعي الذي يربطنا بخاصية الشكل الجمالي سلباً أو إيجاباً، من خلال الحكم على الشكل الفني الذي قد نقرّه ونستحسنه أو ننكره ونرفضه. ولأن علاقتنا بالفن قد تحددت على هذا النحو، فإن فن القدماء الذي يكشف عن الديني والمقدس كما بين لنا هيجل Hegel، لم يعد مفهوماً لنا أو يلقى قبولاً لدينا؛ ومن ثم افتقد دلالته الأصلية، وتجرد من قيمته بالنسبة

للوعي الجمالي.[٧] وهكذا فإن الوعي الجمالي – فيما يرى جادامر – قد أصبح وعياً اغترابياً عندما أسس نفسه على فكرة الجميل فحسب، ناسياً أن الجميل ليس مفهوماً مجرداً ومستقلاً بذاته، فهو ليس مجرد «مظهر جمالي» يخاطب الوعي. فمثل هذا الفهم للجميل وللفن فهم حديث نسبياً، ولا يكمن في أصل الفن كما تجلى في عالم القدماء حينما كان يقول شيئاً ويعبر عن عالمهم الديني والأسطوري والاجتماعي. ولذلك يرى جادامر أننا ينبغي أن نتجنب في فهمنا للفن تلك المفاهيم الشائعة من قبيل: المظهر واللاواقعية والوهم والسحر والحلم. فلو كان الفن كذلك لكانت خبرتنا بالفن خبرة تفقد مصداقيتها عندما نرتد إلى الواقع، فما كان سحرياً سوف يفقد سحره، وما كان حلماً سوف نصحو منه ويفقد مصداقيته عند اليقظة. وبذلك يصبح وعينا الجمالي مغترباً عن واقعنا وعالمنا باعتباره شكلاً من أشكال الروح المغترب عند هيجل.[٨]

غير أن عملية الانفصال بين الفن والدين أو بين الجميل والمقدس لا تعني – كما بين لنا ڤان دى ليو – أن العنصر الديني أو المقدس قد تم استبعاده نهائياً وإلى الأبد من سائر الفنون في العصر الحديث، بل إننا يمكن أن نلتمس أحيانًا شواهد على استعانة الدين بالفن باعتباره الأكثر قدرة على توصيل المقدس، كما نلمس شواهد على إبقاء بعض الفنون على شيء من المقدس، وإن كانت هذه الشواهد – كما سنرى فيما بعد – لا تجسد الوحدة الأصلية بين الجميل والمقدس كما كانت في عالم القدماء.

٢ – عداء الدين للفن

إن الانفصال المسالم أو السلمي بين الفن والدين في الغرب لم يحدث فجأة، وإنما سبقه صراع مرير وموقف عدائي صريح اتخذه الدين إزاء الفن. وربما كان الأصوب أن نقول إن هذا العداء لم يكن من جانب الدين في حد ذاته، وإنما من جانب الوعي الديني أو تأويل الدين في مرحلة تاريخية معينة، وهو تأويل كانت توجهه في الغالب دوافع سياسية معينة، ويحكمه سياق حضاري معين. والملاحظ بوجه عام أن هذا العداء تجاه الفن يظهر دائماً في فترات التدهور والنكوص الحضاري، وشواهد ذلك كثيرة في التاريخ.

لقد حدث هذا العداء حينما كان الفن مطالباً بتبرير مشروعيته في ثقافة الفترة المتأخرة من عصر القدماء التي تميزت بخصومتها لفن التصوير التمثيلي على نحو يستدعي الأسى، حتى إن فناني العصر كانوا يتحسرون على أن زمنهم قد ولّى. ولقد حدث موقف شبيه بهذا فيما يرى جادامر «عندما فرضت الإمبراطورية الرومانية على عالم الفترة المتأخرة من عصر القدماء تقييداً وإخماداً نهائياً لحرية الخطابة والتعبير الشعري. وهو الأمر الذي كان موضع رثاء تاستوس Tacitus في محاورته الشهيرة عن انحطاط فن البيان التي تحمل عنوان 'محاورة في فن الخطابة'».(٩)

وقد حدث هذا أيضاً مع حركة تحطيم الأيقونات Iconoclasm التي نشأت داخل الكنيسة في القرنين السادس والسابع مطالبةً بتحريم الأيقونات في العبادة، أي تحريم التصاوير والتماثيل التي تصور المسيح والحواريين والعائلة المقدسة، والتي تعد

من الإبداعات المميزة للفن البيزنطي المسيحي. وكانت هذه الحملة موجهة في الأصل ضد الكنيسة الشرقية، وخاصة الكنيسة البيزنطية والأرثوذوكسية الروسية واليونانية؛ إذ كانت ممارسة الشعائر في هذه الكنائس تتضمن الاعتقاد بأن هذه الصور المتخيلة تسهل عملية الاتصال بين المتعبد والشخصيات المقدسة التي يتوجه إليها بالصلاة؛ ومن ثم فقد رأى أنصار هذه الحملة ضرورة إزالة هذه الصور من الكنائس باعتبارها مناسبة للوثنية، ولكن شيئاً فشيئاً أصبحت الحملة موجهة ضد الصور نفسها. ولقد ساند بعض الأباطرة منذ القرن السابع وحتى التاسع هذه الحملة، وسنوا القررات بشأنها بدعوى تطهير الشعيرة من الوثنية، ورغبة في ضرب رهبان الكنيسة وآبائها الذين عارضوا الحملة واتهموا بعض هؤلاء الأباطرة بأنهم يضعون أنفسهم في جانب الشعيرة المحمدية، وأنهم برفضهم لهذه الصور إنما ينكرون الطبيعة الإنسانية للرب وإمكانية تجلي الوحي الإلهي في الصورة البشرية للمسيح. ولا شك أنه كانت هناك جهود مناهضة لهذه الحملة من جانب بعض الأباطرة، وخاصة من جانب الإمبراطورة إيرين Irene في سنة ٧٨٧ والإمبراطورة تيودورا Theodora في سنة ٨٣٢، ولكن هذه الجهود لم تفلح في إيقاف هذه الحملة.

ولقد حدث هذا العداء الديني للفن ولازال يحدث في عالمنا الإسلامي. والواقع أن هذا الصراع نشأ منذ البداية مع نزول القرآن نفسه حينما وصف بعض المشركين القرآن بأنه شعر ووصفوا محمداً (صلعم) بأنه شاعر، وهو ما أنكره القرآن ومحمد نفسه. ومن هنا فقد أساء بعض الفقهاء تفسير الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التي تتحدث عن الشعر، وشنوا حملة على الشعر والشعراء بلغت حداً وصفوا فيه الشعر بأنه «رقي الشيطان»، ووصفوا الشعراء بأنهم «كلاب الجن» (قاصدين بالجن هنا شيطان الشعر). بل زادوا أو تزيدوا على ذلك حتى فسروا المقصود بـ«لهو الكلام» على أنه يعني الغناء. ولا شك أن هذا لم يكن موقف كل الفقهاء، ولا كان هو الموقف في كل الأوقات، كما أنه لم يفرض تقييداً على فن الشعر أو إخماداً له، بل إنه يمكن القول - مع حسن طلب[١٠] - بأن الشعر منذ البداية قد رد على هذه الحملة بأن ظل مخلصاً للجمال ومقدساً له حتى وإن بدا في ذلك مظنة الكفر والإلحاد. ومثال ذلك حينما سجد الفرزدق لبيت شعر سمعه من معلقة لبيد، فلما عوتب على ذلك قال: هذا موضع سجدة في الشعر أعرفه كما تعرفون مواضع السجود في القرآن.

غير أن الروح العدائية للفن تتجلى الآن في عالمنا الإسلامي في صورة بشعة لا تعكس حالة اغترابية للفن أو ما أسماه جادامر بـ«اغتراب الوعي الجمالي»، بقدر ما تعكس حالة اغترابية للدين أو ما يمكن أن نسميه من جانبنا «اغتراب الوعي الديني». لقد بلغت هذه الروح ذروتها في تحطيم حركة طالبان لتماثيل بوذا، ولكن يسبق هذه الصورة المتطرفة - ويتجانس معها في الوقت نفسه - رؤى أخرى شائعة في عالمنا الإسلامي تنظر إلى الفن على أنه مجرد لعب ولهو ينبغي تحريمه: فالنحت تشخيص ووثنية، والباليه مجرد عُري، أما الموسيقى فهي مزامير الشيطان، من يستمع إليها سوف يصب في أذنه الحديد المصهور يوم القيامة! والفن في جملته رجس من عمل الشيطان، أو هو المدنس المدفوع بروح انفلاتية أو إباحية بالمعنى الأخلاقي. وليس أدل على ذلك من ظاهرة اعتزال الفنانات للفن

في نوع من إعلان التوبة. إن هذه الظواهر العدائية للفن وأشباهها لا يمكن تفسيرها إلا من خلال روح أو وعي ديني اغترابي يكمن خلفها. وأنا أعني باغتراب الوعي الديني هنا تحول الخبرة الدينية إلى خبرة بطقوس شكلانية مجردة من طاقتها الروحية، وإلى التزام بمجموعة من الأوامر والنواهي، خبرة مقترنة بالزجر والنزعة السلطوية: أعني سلطة الدين أو الدين الذي يُراد له أن يتحول إلى سلطة. إن الدين هنا يصبح ديناً عبوساً كئيباً؛ وروحه تصبح مليئة بالتجهم والزجر والعقاب والكف والتحريم. وهذه الروح تفصح عن نفسها في مظاهر عديدة: كالالتزام بالحجاب في مظهره الشكلي الذي يكاد يجعله حجاباً للرأس أو للعقل، والتفنن في وصف عذاب القبر والتلذذ به، ونبذ خبرة الفن؛ ومن ثم نبذ خبرة الجميل الذي يقدم نفسه من خلال الفن. ونحن في هذه الحالة نكون إزاء دين جديد مصنوع في علاقة ما مع السلطة، فالسياسة هنا تختفي تحت عباءة الدين: سواء كان الدين هنا هو الدين الذي يسعى لأن يكون سلطة باسم الأصولية (مع ملاحظة أن معظم الحركات الأصولية كالوهابية والإخوان المسلمين نشأت موجهة بأغراض سياسية)، أو كان الدين هنا هو الدين الذي تستخدمه السلطة محاربةً للفكر والإبداع باسم الابتداع، وتوظيفاً مغلوطاً لمأثور الحديث النبوي «كل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار». ومن الطبيعي أن تكون مثل هذه الروح الدينية معادية لروح الفن والإبداع الفني، وهي تسلمنا في النهاية إلى تفريغ خبرتي الفن والدين معاً من مضمونهما الروحي.

٣ - تديين الفن

يتخذ الصراع بين الفن والدين أحياناً شكلاً آخر يتمثل في الدعوة إلى عملية «تديين الفن». وقد يبدو هذا المفهوم الأخير بالنسبة للنظرة السطحية المتعجلة مفهوماً لا يعبر عن صراع بين الفن والدين، وإنما يعكس حالة من المصالحة أو المواءمة تنهي الصراع بينهما. ولكن هذا أبعد ما يكون عن الصواب. فإذا كان الشكل الأول من الصراع يتمثل في خصومة الفن مع الدين ونزعته إلى الاستقلال التام عنه، وإذا كان الشكل الثاني من الصراع - كما رأينا - يتمثل في عداء الدين للفن ونزعته إلى نبذه أو رفضه وإنكاره، فإن الدعوة إلى «تديين الفن» هي - في حقيقة الأمر - شكل آخر من الصراع ينزع إلى تطويع الفن للدين، وجعله خادماً في ساحة الدين. والواقع أن عملية استخدام الفن كأداة في خدمة الدين لا تختلف في جوهرها عن عملية استخدام الفن كأداة في خدمة السياسة أو الأخلاق أو أية إيديولوجية، فهي تشبه هذه الحالات الأخرى من حيث إنها أيضاً تخفق في فهم طبيعة الفن باعتباره له قوانينه الذاتية الخاصة به التي تحكم عملية إبداع الجميل، وتسعى بخلاف ذلك إلى تكريس الصراع بين الفن والدين أو بين الجميل والمقدس حينما تتصورهما خصمين في معركة لابد أن يستوعب فيها أحدهما (الدين) الآخر (الفن). وفي مثل هذه الحالة فإن الدين يكون هو المنتصر دائماً؛ لأن الدين هنا يمارس إمبرياليته حينما يسعى إلى السيطرة على الفن. ومن ثم، فإن عملية تديين الفن تعكس شكلاً آخر من أشكال «اغتراب الوعي الديني».

ولا شك أن مفهوم «تديين الفن» هو مفهوم سائد في ثقافتنا الإسلامية الراهنة. غير أننا ينبغي أن نحتاط هنا بحيث لا نخلط بين مفهوم «تديين الفن» الشائع في الوعي الإسلامي الاغترابي الراهن، وبين مفهوم «الطابع الديني للفن» على نحو ما تجلى في العصور الوسطى المسيحية والإسلامية، وهو ما نلمسه - على سبيل المثال - في فن التصوير المسيحي أو في ما يسمى بالفن الإسلامي. حقاً، إنه ليمكن القول إن الروح الدينية كانت لها الغلبة في العصر الوسيط المسيحي، حتى إنه كان يُنظر إلى أمور الدنيا باعتبارها شأناً من شؤون الدين، وكان من نتائج ذلك أن تقلص دور كثير من الفنون، وكانت الغلبة لفن التصوير المسيحي وفن المعمار المكرس لدور العبادة كالكاتدرائيات والكنائس، في حين تقلص دور فن النحت إلى تزيين واجهات هذه الصروح المعمارية وأعمدتها. ولكننا لا ينبغي أن نتناسى أبداً أن إبداعات الفن المسيحي تشهد بأن الفن هنا ظل يمارس حريته، أي يعبر بطرائق وأساليب الفن الخاصة عن الروح الدينية وعن المقدس كما يتجلى في الدين المسيحي. إن المقدس هنا لم يبطل الجميل، وروح الدين لم تبطل روح الفن، بل إنها تتجلى فيها. إن فن التصوير المسيحي - الذي كان رافائيل Raphael وكوريجيو Coreggio من أعظم أساتذته - يقدم لنا مثالاً جيداً هنا. فنحن عادة ما نجد في لوحات هذا الفن تصويراً للمسيح طفلاً مع أمه السيدة العذراء وقد أحاط بهم القديسون أو حفتهم الملائكة، كما نلمس في عيونهم حالة من السكينة والهدوء الباطني العميق تعكس نظرة «إسكاتولوجية» للعالم، أي نظرة لا تتشبث بهذا العالم وترى السعادة باعتبارها «أخروية» لا تتوقف على ما يمكن أن يصيبنا من مواتاة الحظوظ في هذه الحياة الدنيا.

وعلى نفس النحو ينبغي أن ننظر إلى الفن الإسلامي باعتباره فناً كان قادراً على أن يجد أساليبه الخاصة في التعبير عن المقدس وعن الروح الدينية في الإسلام. ولذلك، فإننا نؤكد هنا ضرورة التمييز بين مفهوم «الفن الإسلامي» ومفهوم «أسلمة الفن»؛ فهذا المفهوم الأخير المطروح بصورة ساذجة في ثقافتنا الراهنة هو الذي يندرج بوضوح تحت مفهوم «تديين الفن». والذين يتبنون الدعوة إلى هذا المفهوم يسيئون إلى الفن باسم الدين، فهم يسيئون فهم طبيعة الجميل في الفن وينظرون إليه من خلال منظور أخلاقي، فتراهم على سبيل المثال ينظرون إلى اللوحات أو التماثيل التي تصور شخوصاً فيها شيء من العري باعتبارها مناقضة للتعاليم الأخلاقية للإسلام، غافلين أو متغافلين عن حقيقة هامة وهي أن الشخوص المصورة في أي عمل فني ليست شخوصاً واقعية، وإنما هي صور متخيلة. والدعوة إلى «أسلمة الفنون» ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدعوة إلى ما يسمى بـ«علم الجمال الإسلامي»، وهي دعوة ساذجة تحاول التماس جماليات للفنون الإسلامية انطلاقاً من الكتاب والسنة. ولهذا نجد أن بعض من يدعون إلى هذا المفهوم يحاولون فرض مفهوم أخلاقي مستمد من الخطاب الديني حينما يتحدثون عن جماليات فن المعمار الإسلامي على سبيل المثال، فها هو ذا أحدهم يقول في هذا الصدد: «ومن الجماليات الإسلامية أن لا تطاول في البنيان، فهو يكشف عن حرمات المنازل الواطئة، ومظهر من مظاهر الاستكبار في الغنى، وتعميق الفروق الطبقية، وإيذاء للمستضعفين يعادل الاختيال والمشي في

الأرض مرحاً».[11] ولا شك أن مثل هذه النظرة ليست غافلة فحسب عن جماليات فن المعمار الإسلامي ولا شأن لها بها، بل إنها غافلة أيضاً عن فهم حقيقة الخطاب الديني؛ من حيث إن الخطاب الديني الإسلامي - أو أي خطاب ديني آخر - قد يحثنا على تقدير الجمال مثلما يحثنا على تقدير العلم، ولكن ليس من ماهيته أن يبين لنا كيف يمكن دراسة إبداع هذا الجمال في الفن أو تذوقه أو تقييمه، تماماً مثلما أنه يكون محايداً إزاء إجراءات ونظريات العلوم الطبيعية والرياضية. ولذلك فقد بينا تفصيلاً في دراسة أخرى تهافت مثل هذا المفهوم المسمى بـ«علم الجمال الإسلامي».[12]

ثانياً: الصلات الماهوية بين الجميل والمقدس وتجلياتها في الفنون

١ - اتحاد المادي والروحي في خبرتي الجميل والمقدس

إن التعارض بين خبرتي الفن والدين قائم في الأذهان على تصور نوع من التناقض المتأصل في ماهية كل منهما: فخبرة الفن خبرة بشيء عيني محسوس، بينما خبرة الدين خبرة بشيء روحاني لا مادي. وإذا كان الفنان يتعامل مع المرئي والمحسوس ويخاطبنا من خلالهما، فإن المؤمن يتطلع إلى اللامرئي وإلى الإلهي الذي يكون بطبيعته خارج هذا العالم ولا يقبل التجسد في صورة من صوره الحسية، فهو لا يقبل التعبير إلا من خلال «الكلمة». ومن هنا يمكن أن نفهم محاولة هيجل في الربط بين الخبرتين حينما ذهب إلى تعريف الفن بأنه «التجلي المحسوس للفكرة»، مع الأخذ في الاعتبار أن الفكرة هنا قد تعني الروح الكلي أو العقل أو الوعي أو الإلهي؛ وبذلك يكون الفن تجلياً محسوساً لفكرة لامادية. ولكن هذا الجمع بين المحسوس والفكرة، بين المادي والروحي، يظل منطوياً في باطنه على تأكيد التناقض بين الفن والدين، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن هيجل يرتب الفنون ترتيباً هرمياً بحسب قدرة المادة الحسية في التعبير بوضوح عن الروح فيضع فن المعمار الذي يستخدم المادة الحسية الكثيفة الصلبة المعتمة في أدناه، في حين يضع الموسيقى والشعر في أعلاه. ومع ذلك، فإن الفكرة أو الروح لا يمكن لها أن تتجلى - حتى في حالتي الموسيقى والشعر - بمنأى عن المحسوس، عن الأصوات والكلمات نفسها. فالفن هنا لا يكون أقل تحرراً من المادة الحسية، ومن ثم أكثر قدرة على التعبير عن الروح كما ظن هيجل، بل إنه في تعبيره عن الروح يكون ملتحماً بالمادي وبالمحسوس.

ومن هنا يرى ڤان دى ليو أن الفن لا يمكن أن يبلغ المستوى «الروحاني» الخالص؛ لأنه لا يمكن أن يتحقق بدون شيء ما مرئي أو مسموع أو ملموس. كذلك فإن الدين يتطلع إلى شيء آخر غير هذا العالم، ولكنه مع ذلك لا يتحقق من خلال شيء ما فائق للحس supersensual؛ «فعندما يريد الدين أن يعبر عن ذاته، فإنه - شأنه في ذلك شأن الفن - لا يستطيع أن يفعل ذلك بدون وسائط مادية. فبدون الأسطورة والرمز، وبدون 'الاكتساء' بكلمات وحركات ونغمات، لا يمكن للدين أن يوجد».[13]

والحقيقة أن هذا الاتحاد بين الروحي والمادي قد تجلى في سائر الفنون التي كانت في الأصل ملتحمة بالديني أو بالمقدس. ولعل الرقص هو أول الفنون الذي تجلى فيه الاتحاد بين الديني والجمالي لدى الإنسان البدائي، بل إنه لم يكن هناك حتى وجود لهاتين الكلمتين، وإنما هناك فقط شعور بقوة المقدس والتعبير عنها في الفعل الإنساني. والفعل الإنساني هنا لا يحتاج في تعبيره عن المقدس إلى أي وسيط مادي يخترعه الإنسان، فالإنسان لا يحتاج هنا إلا إلى بدنه. ومع ذلك، فإنه يستطيع من خلال هذا البدن التعبير عن سائر انفعالات الروح من أدناها إلى أعلاها كما تتبدى في سائر الأفعال الدنيوية: في القنص، والزراعة، والصراع، والحب، والموت. وفي فعل الرقص تتلاشى الحدود بين الجسم والروح؛ فالجسم يحرك ذاته روحياً، والروح تحرك ذاتها جسمياً. وتجليات المقدس في فعل الرقص نجدها في الرقص السماوي، وفي رقصة الموت، وفي سائر طقوس الرقص التعبدي التي كانت تمارس داخل المعابد كفعل من أفعال التطهير النفسي. وأهم ما يميز طقوس الرقص هنا أنها تقوم على فعل المشاركة الجماعية، وهي طقوس لم تكن مقصورة على الإنسان البدائي، بل كانت تتجلى لدى الفراعنة واليونان، واستمرت حتى العصر الوسيط. بل إنه ليمكن القول بأن الحضارة الحديثة - وبوجه خاص في منطقة شرق آسيا - لازالت تحمل آثار هذا الرقص الديني أو المقدس، ومع ذلك فإن الرقص الديني في عصرنا - فيما يرى ڤان دى ليو(١٤) - لم يعد قادراً على التعبير عن المقدس، وهو ليس أكثر من عملية تأمل انعكاسي للماضي.

ولقد ظل الرقص حافظًا للديني والمقدس إلى أن جاء الرقص الثنائي couple-dance الذي يؤكد بوضوح الانفصال التام بين الرقص والطقس الديني، «فالرقص الثنائي هو اختراع حديث يضع ممارسة الحب الجنسي موضع الطقس التعبدي. ومع هذا التطور أصبح الرقص مدنساً تماماً، مهما احتفظ بطقوس داخل بنيته، ومهما ارتبط بظواهر من قبيل: هتك المستور والاقتراب والانفصال».(١٥) إن الرقص في صورته الحالية يؤكد استقلالية البدن، يؤكد القدرة على التلاعب بهذا الوسيط المادي الذي هو البدن حينما يعبر عن مهارته الخاصة كما لو كان حرفة خاصة تُمارس لإبهار كثرة من جمهور المشاهدين. ولذلك يقول ڤان دى ليو: «لا شك أن البدن قد انتصر الآن، ولكنه بدن بدون روح، بدن يحتفل بانتصاره في قاعة الرقص».(١٦)

وقد نشأت الدراما والموسيقى نشأة دينية أيضاً، وارتبطتا بالرقص ارتباطاً وثيقاً في عالم القدماء. لقد نشأت الدراما في حضن المعبد، في حضن طقوس عبادة الإله ديونسيوس التي كانت تعبر عن الألم التراجيدي من خلال مشاركة المتعبدين في الرقص والتمثيل على توقيعات الموسيقى في نوع من الاحتفال الديني، إذ لم تكن هناك خشبة مسرح تفصل بين ممثلين وجمهور من المشاهدين. ولا شك أن المسرح الحديث في عالمنا الراهن يحاول إحياء فكرة المشاركة هذه من خلال إحياء الطابع الاحتفالي للمسرح الذي يعمل على كسر المسافة التي تفصل بين خشبة المسرح والممثلين من جهة والجمهور من جهة أخرى. ولكن هذا غالباً ما يحدث على مستوى الشكل الفني فقط، فالمضمون الروحي الذي يتمثل في قدرة الفن على التعبير عن المقدس والإلهي هي قدرة قد توارت.

لقد كان الجميل والمقدس إذن ملتحمين في خبرة القدماء: في الرقص السماوي، وفي التمثيل الاحتفالي، وفي الموسيقى التي كان يعتقد الفيثاغوريون أنها تقوم بنوع من التطهير الديني، بل كانوا يعتقدون أن الكون نفسه عدد ونغم، وأن هناك ألحانا سماوية تصدر عن حركة الأفلاك، وإن كنا لا نسمعها. والحقيقة أن الوحدة بين الجميل والمقدس قد واصلت تحققها في العصر الوسيط بعد انقطاع بفضل حركة الإصلاح الديني في القرن السادس عشر؛ لأن قرار الكنيسة آنذاك قد مدّ الفن – وخاصة فن التصوير – بشرعية جديدة، وكان له أثره فيما بعد على مشروعية صور القص والشعر. ولقد كان إنجيل الفقراء biblica pauperum أحد العوامل الحاسمة في تبرير مشروعية الفن في الغرب فيما يرى جادامر:[١٧] فهو قص تصويري للإنجيل قد أعد للشخص الفقير الذي لم يكن بمقدوره أن يقرأ باللاتينية أو يعرف شيئاً منها؛ وبالتالي لم يكن بمستطاعه أن يتلقى الرسالة المسيحية بفهم تام. كذلك برز – بفضل حركة الإصلاح الديني – نوع من الموسيقى قائم على إحياء لغة الموسيقى من خلال النص، على نحو ما نجد ذلك لدى يوهان زيباستيان باخ J. S. Bach. وهو بذلك يواصل تراث الموسيقى المسيحية الذي يبدأ بالكورال الذي كان بمثابة وحدة تجمع بين تراتيل لاتينية ولحن جريجوري متوارث عن البابا جريجوري الأكبر Pope Gregory, the Great.

والحقيقة أن الوحدة بين الجميل والمقدس قد واصلت تجلياتها أيضاً في فن التصوير في العصر الحديث، ولم تكن مقصورة على فن التصوير المسيحي. فكثير من لوحات فن التصوير الحديث – كما نلمس ذلك بوضوح في لوحات ڤرنر شولتس Werner Scholz – كانت تستدعي أساطير القدماء التي تصور فكرة القدر والقربان: ضربة القدر التي يمكن أن تصيب أياً منا مثلما أصابت البطل التراجيدي الذي تصوره اللوحة باعتباره ضحية قربانية.[١٨] غير إنه من الصحيح أيضاً القول إن الفن عموماً منذ قرنين من الزمان وحتى عصرنا الراهن أصبح يميل بشكل متزايد نحو التخلي عن المقدس. ومن هنا يمكن أن نفهم توصيف هيجل للفن بأنه «شيء من الماضي»: فهو بالتأكيد لم يكن يعني بذلك أن الفن في عصره قد بلغ نهايته أو موته، وإنما كان يعني أن الدور الذي كان يضطلع به الفن في تمثل العالم الإلهي والتعبير عنه لم يعد متحققاً. فهذا الدور قد توارى عندما تحول الفن عن تمثل المطلق أو الروح في تجلياته، وانصرف عن تمثل الحقيقة الموضوعية إلى ذات الفنان، والذاتية هي العنصر الذي يفقد فيه الفن روحه وهويته.

إن الفن أصبح ميالاً إلى الاستغراق في تجريد خالص أو في نزعة شكلانية تقوم على التلاعب بالوسائط المادية. وقد واكبت ذلك صيحات تبريرية تنادي بأن الفن ينبغي أن يكون من أجل الفن. وأصبح الفنان يقدم حرفة ما لجماعة ما في مكان ما، فنان له جمهوره الخاص المحدود. وكل هذا قد أفضى إلى ما أسماه جادامر «الحالة الاغترابية للفن المعاصر». فالفن لم يعد قادراً على تمثل الديني والمقدس والأسطوري، وعمل على تحطيم الوحدة الأصلية بين المادي والروحاني التي كان يعبر عنها دون إشكال. وربما يكون هذا هو مأزق الفن المعاصر الذي يحاول الخروج منه.

٢ - الجليل في الفن كأحد تجليات المقدس

يتجلى الجليل في الفن مثلما يتجلى في الطبيعة. ولقد عني بدراسته كثير من الفلاسفة وعلماء الجمال من أمثال: ڤينكلمان Winckelmann، وإدموند بيرك E. Burke، وكانط E. Kant، وشوبنهاور A. Schopenhauer. ولقد ميز كانط بين الجلال الحركي dynamical sublime الذي يكون موضوعه «عظم القوة» في الطبيعة، والجلال الرياضي mathematical sublime الذي يكون موضوعه «عظم المقدار» أو اتساعه الهائل، وإن كان شوبنهاور قد أضاف نوعاً ثالثاً من الجلال يسميه «الخلق الجليل» the sublime character. ولكن كليهما اعتبر كلاً من الجليل والجميل موضوعين للحكم والتأمل الجمالي. ولا شك أن الشعور بالجلال الرياضي بوجه خاص الذي يكون موضوعه الكون الهائل يمكن أن ينشأ أيضاً إزاء موضوعات محددة في المكان ذات اتساع هائل أو ارتفاع شاهق. فهو يمكن أن ينشأ - مثلما لاحظ شوبنهاور[١٩] - عندما نتأمل المكان بأبعاده الثلاثة، كما يكون في حالة تأمل قبة كنيسة واسعة وشاهقة الارتفاع، مثل: قبة كنيسة القديس بطرس في روما، والقديس بولص في لندن. كما أن الشعور بالجليل هنا قد ينشأ عن عامل زمني في موضوع التأمل، كما هو الحال في الموضوعات التي يتعاظم عمرها الزمني وتواصل وجودها عبر الزمان في نوع من التحدي بحيث نشعر بأنفسنا تتضاءل أمامها، ومع ذلك نتأملها في متعة، ومن أمثلة هذه الموضوعات: الجبال شاهقة الارتفاع، والأهرامات المصرية، والأطلال الهائلة للآثار العظيمة.

غير أن مثل هذا التحليل لدى كانط وشوبنهاور - على عمقه وطرافته - يطلعنا على شكل من أشكال تجلي الجليل في الفن وصلته بالجميل، ولكنه لا يمس الصلة بين الجليل والمقدس في الفن إلا من بعيد، وبطريقة غير مباشرة من خلال التأكيد على فكرة القوة والعظمة التي تتجلى فيهما. ولكن قبل أن نحاول الكشف هنا عن الصلة بين الجليل والمقدس في الفن بصورة أكثر وضوحاً، فقد يكون من الضروري تأكيد أولاً أن مفهوم «الجليل» أصبح ينظر إليه في بعض الدراسات الجمالية المعاصرة على أنه شكل من أشكال القيمة الجمالية التي يمكن أن تتجلى في الفن. فالقيم الجمالية عند رومان إنجاردن R. Ingarden[٢٠] على سبيل المثال تتخذ أشكالاً عدة: فمنها ما يكون ذا طبيعة عقلانية، ومنها ما يكون ذا طبيعة صورية أو شكلانية، ومنها ما يكون ذا طبيعة عاطفية (كالمبهج والمحزن والمأساوي والجليل). وهو يصف خاصية الجليل في العمل الأدبي باعتبارها خاصية أو كيفية من الكيفيات الميتافيزيقية (ومنها أيضاً الساحر والمخيف والمقدس)، وهي الكيفيات التي تبدو في العمل الفني الأدبي كما لو كانت مجالا شعورياً يحلق فوق رؤوس الناس والأشياء والأحداث، وهي كيفيات لا تتواجد إلا في الأعمال الأدبية التي تكون لها قيمة عظمى.

ولا شك أننا نستطيع أن نتحدث عن صلة الجليل بالمقدس في كثير من الفنون: فالموسيقى على سبيل المثال يمكن أن تتجلى فيها هذه الصلة من خلال ما يعرف بالألحان السماوية، والألحان التي تستعرض آلام الإله في الاحتفالات الدينية القديمة،

والألحان التي تعبر عن الألم التراجيدي الذي يجسد معاناة الجهد السامي الذي يحتقر كل سعادة عابرة تافهة أو لذة وقتية فانية ويتعالى عليها. ومع ذلك، فما من شك في أن الفن الذي يعبر بوضوح وعمق عن الصلة بين المقدس والجليل في الفن، إنما هو فن المعمار. وفي ذلك يقول أوتو: «في كل مكان تقريباً تجد أن أكثر وسائل الفنون فاعلية في تمثل المقدس هي 'الجليل'. وهذا يصدق بوجه خاص على فن المعمار الذي يبدو أنه أول الفنون التي تحقق فيها الجليل».[٢١] فتجليات الجليل في فن المعمار ترجع إلى عصور سحيقة في التاريخ حينما كانت كتل الصخور الضخمة تستخدم للتعبير عن قوة إلهية تكون ماثلة أو حاضرة هنا بفعل قوة سحرية، ولكنه حضور جامد. أما حضور الإلهي أو المقدس بدافع التعبير عن الشعور، فلم يبدأ إلا مع المصريين القدماء، فلا مجال للشك – فيما يرى أوتو[٢٢] – أن الشعور الخالص بالمهابة والعظمة الطاغية وأبهة الإيماءة الجليلة، كان بمثابة مرحلة جديدة في تطور الوعي بالإلهي والمقدس تم بلوغها في مصر مع بناء المصاطب والمسلات والأهرامات والمعابد وأبي الهول، وهي جميعاً أبنية أرست الشعور بالجليل، وأرست معه ومن خلاله الشعور بالمقدس الذي يخفق في الروح. غير أن الجليل يمكن أن يعكس المقدس في صور أخرى من فنون الحضارات المختلفة. ففن الصين والتبت – المحكوم بالطاوية والبوذية – يتميز بـ«طابع سحري» ينطوي على قدر كبير من الخصوبة والعمق، ويستولي علينا مباشرة. أما في الغرب فإن الفن الذي يعبر بوضوح عن المقدس من خلال الشعور بالجلال فهو المعمار القوطي.

وعلى هذا يمكننا القول إن فن المعمار ينطوي في أصله على المقدس. وهذا القول من جانبنا يعني بالضرورة تجاوز كل من النزعة الوظيفية الخالصة والنزعة الشكلانية الخالصة في فهم الأصل في فن المعمار. حقاً، إنه ليمكن القول إن فن المعمار قد نشأ مدفوعاً بأغراض عملية وظيفية من حيث مراعاته لمتطلبات الوظيفة وظروف الطقس والمكان، تماماً مثلما إنه يمكن القول – في مقابل ذلك – بأن فن المعمار ينطوي بطبيعته على قيمه الفنية والجمالية الخاصة به والتي تكمن في التلاعب بالمادة الحسية لأغراض التشكيل الجمالي المستقل عن الوظيفة. ومع ذلك، فإن كلا هذين الموقفين على خطأ من حيث إنهما يسيئان فهم الأصل في فن المعمار. إن المعمار الذي نشأ كدور للعبادة – على سبيل المثال – هو معمار لا يؤدي وظيفة تقوم خارجه، إنه ليس مجرد مكان للعبادة، بل إنه ينطوي في باطنه على وظيفته باعتباره تجلياً للمقدس. كذلك فإن الجمال الذي ينطوي عليه البناء المعماري هنا ليس مجرد تلاعب بالمادة الحسية أو تشكيل جمالي خالص يفي بأغراض المتعة الجمالية؛ لأن الجميل هنا يتحد بالجليل لأجل التعبير عن المقدس.

إن المعبد – فيما يرى هيدجر Heidegger – لا يصور أو يمثل شيئاً خارجه شأنه شأن أي عمل فني، ولكنه ينطوي على – ويكشف عن – عالم يؤسسه على أرض. فما المقصود بالعالم، وما المقصود بالأرض هنا؟ يقول هيدجر:

> إن المبنى المعماري – وليكن معبداً يونانياً – لا يصور شيئاً. إنه فحسب ينتصب هناك في وسط الوادي المتشقق الصخور. إن المبنى ينطوي في

داخله على شخص الإله، وهو في هذا التحجب يجعله يظهر بوضوح في الفناء المقدس من خلال الرواق المفتوح. فبواسطة المعبد يكون الإله حاضراً في المعبد.(٢٣)

وهذا يعني أنه من خلال المعبد يهبط الإله إلى الأرض. وليس المقصود بالأرض هنا ذلك الكوكب الأرضي الذي تعيش عليه، وإنما الأرض هنا رمز للوسيط المادي الذي فيه يتكشف عالم، وعليه يتم إرساء هذا العالم. إن الأرض هنا هي ذلك الطابع الشيئي في العمل الفني، تلك الحجارة التي تنتصب هناك في المكان، وهذا العنصر الشيئي في العمل الفني يبقى بطبيعته متحجباً، ومع ذلك فإنه يكشف عن عالم إلهي كما تمثل لدى شعب ما وأرساه فنان ما. والعنصر الشيئي هنا لا يشير إلى شيء في الخارج. إنه يجلب العالم الإلهي إليه بحيث يصبح منطوياً عليه، تماماً مثلما أن الكلمة الشعرية لا تتجه نحو الخارج وإنما تجلب الخارج إلى الداخل، تجلب الوجود إلى بيت اللغة.

إن المعبد هنا يكشف عن عالم إلهي، أي عن الألوهية كما تمثلت في وعي شعب ما في عصر ما. والعالم الإلهي لدى اليونان – على سبيل المثال – له خصوصيته؛ فنحن هنا أمام كثرة من الآلهة، كل منها مسؤول عن شأن من شؤون الحياة يسيره ويحكمه: فهناك إله للحرب، وإله للزراعة، وإلاهة للحب، وأخرى للصيد والقنص، وهناك ربات للعدالة والقصاص، وربات الفنون التسع، فلكل فن ربة تحميه، وفوق هؤلاء الآلهة جميعاً هناك كبيرهم زيوس الذي يتدخل أيضاً في شؤون البشر، حتى إنه كان يرسل صواعقه على معبده حينما يغضب. وبسبب هذا الاتصال المباشر بين العالم الإلهي والعالم الإنساني، كان لابد للمعبد اليوناني أن يكون منفتحاً على السماء بلا حائل (ولهذا السبب أيضاً أمكن تجسيد الآلهة في صورة إنسانية خالصة من خلال فن النحت). كذلك يمكننا القول إن المعبد الفرعوني قد عبر عن العالم الإلهي كما تمثل لدى قدماء المصريين: ولا شك أن الإحساس بالجلال الإلهي يتجلى لنا هنا من خلال الإحساس بالضخامة الهائلة للمبنى ولأعمدته التي ترتفع محلقة حتى تشرئب أعناقنا إليها، ومن خلال تلك التماثيل الهائلة للملك الإله التي تتصدر المبنى أحياناً لتشعرنا بالضآلة إزاءها، والتي نلمس في نظرة شخوصها إيماءة العلو وكأنها تستشرف الأفق البعيد غير المرئي، أفق الخلود.

ولا شك أن الوعي بالألوهية يتلون من عصر إلى آخر، ومن هنا يرى هيدجر(٢٤) أننا عندما نشاهد في الخبرة سكينة الطراز المعماري الإغريقي، وظلمة الطراز المعماري الروماني، والأبراج المرتفعة والدعامات المحلقة في الطراز القوطي، والعبوس الكئيب للطراز البروتستانتي المبكر، فإننا نكون في حضرة كثرة متنوعة من الآلهة، وكثرة مختلفة من أشكال العبادة. ولا ينبغي فهم المعنى المراد هنا فهماً سطحياً باعتباره دالاً على الشرك أو الإلحاد، فإن المعنى المراد هنا هو أن الطرز أو الأشكال المعمارية المتنوعة لدور العبادة تجسد أشكالاً متنوعة من الوعي بالألوهية من خلال وعينا بالجليل والمقدس. وليس مناط الأمر هنا أننا ننسب خاصيتي الجليل والمقدس للإله أو نحملهما عليه، بل إن الإله نفسه هو الذي يكون حاضراً فيما نشاهده ونخبره من جلال وقدسية. وإن كلمات من

قبيل «المحراب» و«المذبح المقدس» و«قدس الأقداس» أو ببساطة «بيت الله»، إنما تشير إلى جلال شأن هذا العالم الذي يكون كذلك؛ فقط لأنه قد نُذر لله بواسطة عقيدة أو إيمان شعب وعمل فنان. وربما يكون هذا هو سر الإحساس بالرهبة والخشوع الذي يلازمنا عند مشاهدة دور العبادة وتأملها باعتبارها تجليات للعالم الإلهي. وبدون هذا المعنى، فإن الصرح المعماري هنا لن يكون شيئاً سوى كومة من الحجارة، أو متحفاً، أو مخلفات أثرية لأسلوب ماض من الحياة.

وبطبيعة الحال فإن دور فن المعمار ليس محدوداً في التعبير عن العالم الإلهي، ولكنه بالتأكيد لابد أن يكشف عن عالم ما، عن رؤية شعب ما وحضارة ما للعالم: للسماء والأرض والمكان. غير أن الحقيقة المؤكدة التي تكشفت لنا مما سبق هي أن أصل فن المعمار قد تجلت فيه الوحدة بين الجميل والمقدس: الاحتفاء بالمقدس. فهل يمكن القول إن التطور الذي لحق بهذا الفن قد أبقى على هذا الأصل وعمل على حفظه؟

إن الإجابة عن تساؤلنا السابق يمكن أن نلتمسها لدى ڤان دى ليو؛ إذ يقول:

> لم يعد البيت معبداً. وفي هذا الشأن فإن الاغتراب ينبثق من ناحيتين: أولاً من الدين الذي لم يعد يرغب في أن يحفظ آلهته في بيت الفن، وثانياً من الفن الذي يرغب في أن يبني بيته الخاص الذي يمكن أن يقيم فيه بمفرده. فالبيت لم يعد معبداً، والواقع أن المعبد لم يعد بمقدوره أن يوجد. فالإله يبلغ من العظم حداً لا يمكن معه أن يقيم في بيت صنع بالأيادي، هكذا يقول الدين.(٢٥)

ومن الواضح أن ڤان دى ليو يشير ضمنياً هنا إلى ما أسميناه من قبل باغتراب الوعي الديني واغتراب الوعي الجمالي معاً: ففن المعمار لم يعد منشغلاً بالتعبير عن العالم الإلهي، فالبيت لم يعد معبداً يتجلى فيه الإلهي أو المقدس، وإنما هو في أحسن الأحوال مجرد دار للعبادة؛ «فلقد حل الآن بيت المصلي محل بيت الإله. فالإنسان لم يعد يبني مكاناً مقدساً، وإنما بدلاً من ذلك يبني لنفسه مكاناً يمكن فيه أن يصلي للإله في هدوء».(٢٦) بل يمكن القول إن بيوت الله لم تعد تمثل حتى دوراً للعبادة، فالمتعبد الآن - كما يقول ڤان دى ليو - لم يعد يتعامل حتى مع كنيسة، وإنما مع صروح معمارية مخصصة للتهذيب لا تختلف في شيء عن قاعات المؤتمرات.(٢٧)

إن شيئاً شبيهاً بهذا يحدث الآن في عالمنا الإسلامي؛ فلم يعد المسجد بيتاً لله، وإنما مجرد مكان يصلح لممارسة الصلاة، بل إن الوعي الديني الاغترابي قد أفسح المجال للاستعاضة عن المسجد بأي مكان آخر لأجل ممارسة الشعيرة الدينية، استناداً إلى حديث الرسول (صلعم) «وجعلت لي الأرض مسجداً»، وهو حديث يعطي رخصة وإباحة لممارسة الشعيرة في أي مكان عند الضرورة، ولكنها رخصة أصبحت تستخدم بترخص، حتى إن الصلاة أصبحت تمارس دون استحياء في أماكن أشبه بالجراجات أسفل العمارات أو حتى في الشوارع ولو كان ذلك بجوار أكوام القمامة! وهذا ما نشاهده في بعض البلدان

الفقيرة كمصر. وفي مقابل ذلك فإن البلدان الغنية – التي تنفق بسخاء على بناء المساجد، تُنشئ مساجد واسعة تتسع لأكبر قدر من المصلين، وتحوي قاعات للدرس والتعلم والمكتبات وكأنها أشبه بمباني المدارس والجامعات، إنها مساجد بلا روح.

وخلاصة القول من مجمل ما تقدم أن هناك صلة ماهوية حميمة بين الجميل والمقدس تتجلى بوجه خاص في فن المعمار، ولكن هذه الصلة تظل شيئاً من الماضي في الأغلب الأعم.

٣ – لغة الأدب ولغة المقدس

إن الصلة الماهوية بين الجميل والمقدس تتجلى في صور متنوعة خصبة عندما ننظر إليها على مستوى اللغة: اللغة الشعرية التي تسكن فيها ماهية كل من الأدب والمقدس، وينتمي إليها أصلهما البعيد. والحقيقة أن كلمة «الشعر» في معناها الأصلي عند اليونان كانت تعني حرفياً «الصنع من خلال الكلمة»، وكانت كلمة «الثيولوجيا» تعني حرفيًا «الكلام عن المقدس»، ولما كان الكلام عن المقدس هو الكلام المعني بتصوير العالم الديني والإلهي عند اليونان من خلال لغة الأسطورة، ولما كان الشعراء هم الذين اضطلعوا بنقل وتوصيل هذا التراث الأسطوري من خلال لغة الشعر؛ لذلك رأى جادامر أنه من المستحيل تماماً التمييز بين اللغة في الحالتين كما تمثلت في عالم القدماء. وهو في ذلك يقول:

> إن السؤال الذي يكون مطروحاً في هذه الصيغة «لغة شعرية أم دينية؟» لهو سؤال يكون حتى دون اللياقة عندما نكون في مواجهة تقاليد الفكر الهندي أو الصيني؛ لأننا ها هنا لا نستطيع حتى أن نسأل عما إذا كنا نتعامل مع الشعر أم الدين أم الفلسفة. فمن الواضح أن الجدال المشحون بالتوتر بين التقليد الديني والتقليد الشعري من ناحية، وبين دعاوى العلم والفلسفة المنبثقة حديثاً من ناحية أخرى – من الواضح أن هذا الجدال هو سمة مميزة للتطور العقلي والروحي في الغرب. وهذا التوتر هو على وجه التحديد ما أدى في النهاية إلى التمييز بين الكلام الشعري والديني.[٢٨]

لم تكن اللغة في الأصل تعرف هذا التمييز الحديث بين لغة شعرية ولغة تحمل طابع الديني والمقدس؛ إذ كانت الحدود تتماوه بينهما؛ ولذلك يقول جادامر أيضاً: «سوف يكون أمراً خلواً من المعنى أن نسأل إذا ما كان ينبغي من حيث المبدأ اعتبار لاو – تسي Lao-tze شاعراً أم معلماً دينياً أم فيلسوفاً».[٢٩]

ولكن أين نلتمس مكمن الأصل في الصلة بين لغة الشعر ولغة الديني أو المقدس؟ إن الكلمة في الأصل كان لها طابع مقدس، بحيث يمكن أن نتحدث عما يسميه ڤان دى ليو بالكلمة المقدسة the holy word:[٣٠] ففي العصور القديمة كانت الكلمة تُغنّى، فالأغنية تُنشَد أثناء العمل، وخاصة تلك الأعمال التي تسير على وتيرة

إيقاعية منتظمة. وكان هذا يرجع إلى الإيمان بأن للكلمة قوة باطنة فيها، وأن مصدر هذه القوة لا يكمن في المعنى بقدر ما يكمن في الإيقاع الذي يولد قوة سحرية للكلمة تجعلها أشبه بلغة التابو. ولم يكن هناك في مرحلة الحياة السحرية البدائية ما يمكن أن نسميه بفن لفظي خالص، فهناك فقط فن إيقاعي لا يمكن أن نضع فيه حدوداً فاصلة بين الكلمة والموسيقى والرقص. وحتى عندما يكون للكلمة مضمون، فإن الإيقاع تكون له قوة طاغية. والإيقاع يمارس قوته عندما يستعين بالوزن والتكرار والقافية والعودة إلى القرار، وهذه الوسائل جنباً إلى جنب مع الصورة المتخيلة تمثل الأغراض التي نسميها بالأغراض الجمالية، وهي ما يحفظ للكلمة قوتها السحرية وصلتها بالمقدس.

ولا شك أن الكلمة المقصودة هنا هي الكلمة الشعرية باعتبارها الكلمة التي تحمل طابع لغة المقدس بكثافة؛

> فالشاعر - بالمعنى الدقيق - يكون ميثولوجياً، خالقاً للكلمات. إنه لا يستخدم الرطانة التي عادة ما نسميها «لغة الحياة اليومية». فهو لا يتحدث باستخدام «مفاهيم» أو «تجريدات»، فما نكتبه ونتحدثه كلغة في حياتنا اليومية، إنما هو لغة قد اغتربت عن طبيعتها الأساسية وسُلب منها سحرها.(٣١)

إن الكلمة المنطوقة كانت في الأصل تُسمى epos (وهي كلمة تعني حرفياً القصيدة الغنائية)، بينما كانت كلمة Logos تعني النثر prose والعقل reason؛ ولذلك يرى ڤان دى ليو أن الكلمة الشعرية المرتبطة بالمقدس هي الكلمة المغنّاة، أما الكلام النثري فهو يمثل مرحلة ذبول الأغنية. ولكن لحسن الحظ - فيما يقول - أن النثر يخترقه الشعر دائماً، وأن الكلمة المقدسة لم تتوار كلية.(٣٢)

ومع ذلك، فلم يكن الشعر وحده - أو الأغنية - هو ما يحمل طابع المقدس، وإنما يمكن أن نلتمس هذا الطابع في الحكاية الخيالية fairy tale قبل أن تستحيل إلى الشكل الفني الذي نسميه القصة القصيرة. فالحكاية الخيالية - فيما يرى ڤان دى ليو(٣٣) - كانت تروى أثناء العمل أو الصيد باعتبارها ذات تأثير سحري نافع على العمل الذي يُمَارس. ولم يكن البطل هنا يحمل اسما، فهو نمط يحمل غالباً اسم «جو» الشائع، والخبرة التي يمر بها البطل هي نفس الخبرات التي يمر بها - أو يتمنى أن يمر بها - كل منا: الميلاد والعيش والزواج. والموت يقدم هنا في شكل مغامرة في بلاد بعيدة أو في طاعة سيد قاس. والزواج يتم تبجيله باعتباره إنقاذاً لأميرة جميلة أو عثوراً بعد فترة طويلة من البحث على زوج كان يُعتقد أنه مفقود، إنه بحث مُخْلِص. وحتى الميلاد كان يسمو إلى منزلة «الميلاد الإعجازي». ولكن عندما استحالت الحكاية الخيالية إلى الشكل الفني للقصة القصيرة، اكتسب الأبطال أسماءً، وأصبحت الأحداث محددة مكانياً وزمانياً. فبعد أن كانت الأشياء حية والكلمات تمثل شيئاً والرجال بمثابة أنماط لنوعهم، أصبحت الكلمات تشير إلى معناها في القاموس وأصبح الرجال مجرد رجال، وهكذا يتم التحول إلى الشخصاني

والذاتي والسيكولوجي بمنأى عن الديني والمقدس.

ولا شك أن كلام ڤان دى ليو هنا يمكن أن يثير اعتراضات كثيرة عن حقيقة الأدب وقيمه الفنية والجمالية، لعل أهمها أن قيمة الأدب - بل وكل فن - لا تكمن في تمثل النمط العام أو الدلالة الكلية في حد ذاتها بقدر ما تكمن في التعبير عن العام أو الكلي فيما هو شخصي، أي في حالة خاصة متفردة، ولعل لغز الفن وسره يكمن في التعبير عن العام في الخاص في نفس الوقت. ومع ذلك، فإننا لو حاولنا أن نتفهم روح موقف ڤان دى ليو هنا لتفهمنا مقاصده؛ فما يقصده هنا هو أن الأدب ينأى عن الديني والمقدس عندما يستغرق في الشخصي بمعنى الجزئي والعابر والدنيوي الخالص. ولذلك فإنه يرى أن الوحدة بين الأدب والمقدس لا يمكن أن تنحل تماماً إلا في بعض الأشكال الأدبية التي تستغرق في هذه الأمور الجزئية التافهة بدعوى التجديد في الشكل الأدبي. وهو في ذلك المعنى يقول:

> ولا شك أن الرابطة [بين الأدب ومجال الديني والمقدس] لا يمكن أبداً أن تنحل تماماً. ففي كل أدب هناك رمزية، وحتى المعنى القاموسي لكلمة ما يمكن أن يكون له معنى أعمق من المعنى الذي يظنه التلميذ عندما يطالعه. فالأدب المطلق، أي فن البيان المستقل بذاته، سوف يعني نهاية كل أدب. وإن كنا نجد بالفعل اقتراباً من هذا الحد في نوع معين من النزعة الطبيعية، فضلاً عن الرواية السيكولوجية الحديثة المصقولة بإتقان. فيروى أنه كان هناك في العصر الذهبي للنزعة الطبيعية الفرنسية كتاب قدم وصفاً لحياة رجل ما خلال يوم واحد، بما في ذلك أدق خصوصيات قضائه لحاجته، وتناوله للغذاء.. إلخ. ومثل هذا لا يصبح فناً؛ لأنه يمكن أن يكون أي شيء إلا أن يكون فناً. وكتابات مارسيل پروست M. Proust - مهما كانت تلقى إعجاباً باعتبارها تحليلاً نفسياً - ليس لها دائماً صلة وثيقة بالفن.(٣٤)

وعلى وجه الإجمال يمكن القول إن ما يمكن أن نستفيده من كلام ڤان دى ليو عن الكلمة المقدسة - التي تتجلى فيها الصلة بين الأدب والمقدس - هو أنها ترتكز على عنصرين أساسيين هما: القوة السحرية للكلمة بفضل إيقاعها، ورمزية الكلمة. ولا شك أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين هذين العنصرين في كل من لغة الأدب ولغة المقدس. وفهم هذا الأمر على نحو كاف يتطلب مزيداً من الإيضاح والتحليل.

إن «الرمز» مفهوم أساسي بالنسبة للغة كل أدب ولكل ما نصفه بأنه «إستطيقا» أو «لغة إستطيقية». فلغة الأدب ليست مجرد تراكيب صوتية مشحونة بالايقاع الذي يبلغ ذروته في لغة الشعر، بل هي لغة تستند أساساً إلى الرمز كشكل من أشكال المجاز. فما المقصود بالرمز هنا؟ وربما يمكننا هنا أن نستعين بجادامر الذي يفهم اللغة الرمزية للأدب باعتبارها لغة قصدية intentional language، أي لغة تقصد معنى على نحو يشبه الايماءة حينما تقصد معناها: فلغة الأدب - باعتبارها لغة قصدية - تشير دائماً إلى معنى،

أي توجهنا نحو شيء من العالم والوجود الذي تعيّنه أو تعنيه الكلمات. ولكننا مع ذلك لن نجد هذا المعنى (أو الشيء الذي تعنيه الكلمات) خارج اللغة، فالأدب «يمتلك دائماً نوعاً من الهوية بين المعنى والوجود، على نفس النحو الذي به يربط السر المقدس بين المعنى والوجود في وحدة واحدة».(٣٥) ومعنى هذا أن المعنى لا يتجه خارج صوتيات اللغة ليعين وجوداً ما؛ لأن اللغة هنا تجلب الخارج إلى الداخل، وهذا يتحقق في أسمى صورة في لغة الشعر التي تجلب الوجود إلى بيت اللغة، فاللغة هي مسكن الوجود.

والحقيقة أن الطابع الرمزي لا يميز لغة الأدب وحدها؛ لأن كل خبرة بالفن - كما بين لنا جادامر - هي أيضاً خبرة بالرمزي، بشرط أن نعي أن الرمزي لا يشير فحسب نحو معنى، وإنما هو يسمح لهذا المعنى بأن يقدم ذاته من خلال فعل من أفعال التمثيل. والتمثيل هنا لا يعني أن هناك شيئاً ما يكون ماثلاً نيابة عن شيء ما آخر كما لو كان إحلالاً له بدلاً منه أو بالنيابة عنه؛ ومن ثم يتسم بحالة من الوجود أقل شرعية من الأصل الذي عنه ينوب. بل الأمر على العكس من ذلك؛ فإن ما يكون ممثلاً يكون هو نفسه ماثلاً وحاضراً في فعل التمثيل، فالمعنى المتمثل هنا ليس معنى قابلاً للاستبدال. وهذا يسري تماماً على العمل الفني: «فالعمل الفني وفقاً لخاصيته في عدم القابلية للاستبدال irreplaceability لا يكون مجرد حامل لمعنى كما لو كان هذا المعنى يمكن نقله إلى حامل آخر».(٣٦) وهذه الخاصية من التفرد وعدم القابلية للاستبدال التي تجعل لغة الفن تخاطبنا بطريقة غير قابلة للاسترداد بلغة التصورات أو بأية لغة أخرى، هي ما يجعل للعمل الفني سحراً وغموضاً ويمنحه «عبقه الخاص» (بتعبير فالتر بنيامين Walter Benjamin). وربما يفسر لنا هذا فيما يرى جادامر «الإحساس بالغضب الذي نستشعره عند 'انتهاك حرمة' الفن. فتحطيم عمل فني ما يثير فينا دائماً شيئاً من الشعور بتدنيس المقدسات الدينية».(٣٧)

وإذا كانت خاصية «عدم القابلية للاستبدال» تميز كل عمل فني، فمعنى هذا أنها تسري بالضرورة على لغة النص الأدبي. ومن هنا يسمي جادامر النص الأدبي بـ«النص المحايث» eminent text تمييزاً له عن أي نص لغوي آخر؛ فهو لا يماثل - على سبيل المثال - الملاحظات المكتوبة التي ندونها على محاضرة ما أو الخطاب الذي نكتبه بدلاً من رسالة شفوية. ففي مثل هذه الحالات تحيلنا الصيغة المكتوبة إلى الكلام الأصلي وتتجه وراء ذاتها، وفي مقابل ذلك فإن «النص المحايث هو نص نقصده بوصفه نصاً، حتى إننا نشير إليه باعتباره شيئاً ما 'يبقى مكتوباً'».(٣٨) فلغة النص الأدبي إذن تتميز بأنها لا تحيلنا إلى شيء وراء ذاتها، وبالتالي لا يتم تحققها ولا تحتاج إلى تأييد بواسطة أي شيء آخر بخلاف ذاتها؛ ومرجع هذا إلى الوحدة الكائنة بين الصوت والمعنى في النص، وهي وحدة تبلغ ذروتها في النص الشعري الذي تكون فيه ثقل هذه العلاقة في جانب الصوت. وهذا هو السبب في أن جادامر يستعير وصف لوثر Luther لكلمة النص المقدس بأنها كلمة «تبقى مكتوبة» that stands written، ليبين لنا كيف تتجلى هذه الصفة على أوضح نحو في الكلمة الشعرية التي تبقى شاهدة على نفسها ولا تحتاج إلى أي تصديق أو برهان من خارجها، فهي تبقى لأجل ذاتها، وما تستحضره يكون ويبقى ماثلاً فيها.(٣٩)

إن ما يمكن أن نستخلصه من هذا أن ماهية الشعر أو الشعرية هي على الأصالة ما يمكن أن نسميه «فن القول في المقول»، وكل أدب عظيم يشارك في هذه الحالة الشعرية بصورة أو بأخرى. ولكن الأهم أن نلاحظ أن هذه الشعرية هي ما يميز أيضاً لغة النص الديني. والنص القرآني بوجه خاص يعد خير شاهد على ذلك. ولا نعني بذلك أن النص القرآني هو شعر، فالحقيقة أن بعضاً من الإعجاز والروعة في هذا النص يكمن في أنه ليس بشعر ولا هو بنثر خالص، ومع ذلك فهو حافل بالشعرية في أكثر صورها كثافة. وربما بسبب هذه المفارقة، كان النص القرآني يمثل أعجوبة لغوية لمن نزل فيهم وبلغتهم: حالة شعرية خالصة ومكثفة بدون شعر.

ولو عدنا إلى لغة الرمز في الأدب لنتبين ما فيها من صلة قرابة بلغة المقدس عموماً، لقلنا إن لغة الرمز في الحالتين يكتنفها اللاتحدد والغموض، فالرمز في الأدب – كما يبين لنا جادامر – هو لغة إيحائية تلميحية تشبه غموض نبوءة كهنة الآلهة التي تلمح ولا تصرح أو تفسر:

> فما دفع أوديب إلى قدره المحتوم ليس خطأً أحمق حفزته قوة خبيثة، ولا هو رغبة مدنسة في نقض الحكم الإلهي، وهو ما أودى به في النهاية إلى الهلاك. فمعنى النبوءة في هذا النوع من التراجيديا يكمن في كون البطل يمدنا بمثال إيضاحي نموذجي على غموض القدر الذي يهدد كلاً منا.[٤٠]

والحقيقة أن الطابع الرمزي الذي نجده ماثلاً في لغة الأدب هو الطابع الرمزي نفسه الذي يميز التجارب الدينية العميقة التي تنطوي على مشاعر وانفعالات وأفكار غامضة لا سبيل إلى نقلها أو ترجمتها بلغة التصورات أو الأفكار المجردة. حقاً إن الرمز هنا له وظيفة تمثيلية وهي تعيين المرموز إليه، ولكن المرموز إليه لا يكون واضحاً تماماً، وإنما يكون ملتبساً بالعواطف والمشاعر التي تذوب فيها الأفكار والموضوعات المتمثلة. ومن هنا يمكن أن نفهم لماذا يلجأ المتصوفة – في تجاربهم الدينية التي يصوغونها نثراً أو شعراً – إلى لغة الرمز للتعبير عن مشاعرهم ومواجيدهم (كرمز المرأة للتعبير عن العشق الإلهي، ورمز الخمر للتعبير عن حالة السكر المقترنة بهذا العشق). وينبغي أن نلاحظ – فضلاً عن ذلك – أن التعبير الرمزي في اللغة لا يقتصر فحسب على الجانب الشعوري من التجربة الدينية، وإنما يمتد ليشمل الجانب المعرفي منها؛ ففكرة الخطيئة الأصلية – على سبيل المثال – مرتبطة برموز من قبيل: شجرة المعرفة، والأفعى، والشيطان نفسه. فالأفكار التي لا تقبل البرهنة العقلية يتم التعبير عنها بصورة رمزية. ونحن نعايش الرمز هنا ونؤمن بصدق دلالته دون حاجة إلى برهان أو تصديق عقلي.[٤١]

والحقيقة أن الرمزية تتبدى أيضاً في رمزية الحروف وصوتيات الكلمة وقدرتها على التسمية: تسمية الأشياء وتشخيصها، وهي مسألة قد أفاض فيها الأشاعرة والمتصوفة في فهمهم للنص القرآني.[٤٢] بل يمكننا القول إن النص القرآني كان شاهداً بذاته على هذا الأمر: فبعض السور القرآنية تبدأ بحروف، بل إن أول سورة مطولة بعد فاتحة الكتاب وهي سورة البقرة تبدأ بحروف أ ل م، وكأنها تشير بذلك إلى إعجاز الكلام المؤلف من نفس

الحروف التي تقوم عليها لغة العرب، وتنبه الأذهان إلى أن الحروف هنا تشكل الكلمة التي لا تكون مستهلكة أو مستخدمة كمجرد أداة لتوصيل معان، وإنما تكون كلمة بحق حاضرة ومتجلية بذاتها كفن للبيان في أسمى صوره، يتشكل فيه الكلام على نحو معجز بحيث لا يمكن استبداله على أي نحو آخر.

ومن الشعراء والفلاسفة أنفسهم من تأملوا خبرة اللغة التي تتجلى فيها قدرة الكلمة على التسمية، أي على تعيين وإظهار الموجود. وهذا ما نجده على سبيل المثال في قصيدة شتيفان جورج Stefan George بعنوان «الكلمات» التي تنتهي أبياتها السبع بالبيت الذي يقول فيه: «عندما تبطل الكلمة فلا شيء يمكن أن يكون». وهذا هو البيت الذي يتوقف هيدجر عنده طويلاً ليجد فيه مناسبة لتأملاته في ماهية اللغة التي تهب فيها الكلمة وجوداً للشيء، لا بمعنى خلقه وإنما بمعنى إظهاره.[٤٣] والكلمة هنا ليست مجرد إشارة صوتية تدل على شيء ما، وإنما هي أشبه بقدرة تعزيمية للكلمة أو الاسم - (الكلمة التي تسمي) - تجلب الشيء إلى حالة حضور، إنها تكشف عن وجود الموجود أو عن الموجود كما يتجلى في نور الوجود، وبالتالي فإنها تكشف عن المقدس الذي يفهمه هيدجر باعتباره نور الوجود الذي يُضيء الوجود. والشاعر هو الشخص الذي يمتلك تلك الخبرة الفريدة باللغة التي تكون قادرة على استدعاء المقدس. إن الشاعر هو الشخص الذي يكون قادراً على تسمية المقدس، إنه يحمل الرسالة الإلهية أو المقدسة للبشر حينما يكشف عن نور الوجود في الموجود، وبذلك يجعل الإلهي يقيم على الأرض: «فلكي يمكن للشاعر أن يسمي المقدس، يجب عليه أن تكون له صلة فريدة بالوجود، وهي تلك الصلة التي يكشف فيها الوجود عن ذاته باعتباره مقدساً».[٤٤] ذلك الوجود أو المقدس الذي يشع في الموجودات ليُظهِر نوره لعامة البشر الذين يستهلكون الكلمات في استخدامهم للغة بسبب نسيانهم أو إغفالهم للوجود، ولذلك يأتي الشاعر ليذكرهم به حينما يسميه لهم.

كلمة أخيرة

من الضروري أن نؤكد في ختام هذه الدراسة أن مجمل تأملاتنا وتحليلاتنا السابقة لم تكن تهدف إلى إثبات حالة من الوحدة بين الجميل والمقدس بحيث تتماهى الحدود بينهما، وإنما كانت تهدف إلى التعرّف على الحدود والصلات المشتركة بينهما. وإذا كان الفن في الأصل يحمل طابعاً مقدساً، فإن هذا لا يعني أن ماهية الفن تكون مستغرقة في المقدس أو في الدين باعتباره مجال المقدس. فلكل من الفن والدين مجاله الخاص: فالفن له استقلاليته وقوانينه الذاتية؛ ومن ثم فإنه لا يكون مكرساً لخدمة الدين ولا مستوعباً فيه، ومع ذلك فإن كل فن عظيم يكشف بصورة ما عن صلة ما بالمقدس، ويقدم لنا شكلاً ما من أشكال تجلياته. ولعله قد تبين لنا بوضوح أن دراستنا لا علاقة لها بالدعوة إلى تديين الفن أو استخدامه كأداة في خدمة الدين، وإنما تتعلق في المقام الأول بتأكيد الصلة الحميمة بين الفن كمجال لتجلي الجميل والدين كمجال لتجلي المقدس. ولا شك أن نسيان هذه الصلة الحميمة وعدم فهمها قد أفقدهما معاً خير ما فيهما وأجمله.

الهوامش

(١) راجع:

Rudolf Otto, *The Idea of the Holy*, trans. John W. Harvey (New York: Oxford UP, 1972) 5.

(٢) **المرجع السابق**، ص ٢٣ وما بعدها.

(٣) **المرجع السابق**، ص ص ١٧٦-١٧٧.

(٤) حسن طلب، **المقدس والجميل: الاختلاف والتماثل بين الدين والفن** (القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ٢٠٠١)، ص ص ١٥-١٦.

(٥) راجع:

Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas* (Chicage: Chicago UP, 1978), part I, xiii.

(٦) راجع:

Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty*, trans. David E. Green (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1963) 3.

(٧) مقدمة كتاب هانس-جورج جادامر، **تجلي الجميل ومقالات أخرى**، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة سعيد توفيق (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧)، ص ص ١٧-١٨.

(٨) **المرجع السابق**، ص ص ٢٧-٢٩.

(٩) **المرجع السابق**، ص ٦٨.

(١٠) حسن طلب، **سبق ذكره** ص ١١٣.

(١١) عبدالفتاح رواس قلعة جي، **مدخل إلى علم الجمال الإسلامي** (بيروت: دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩١)، ص ٥٥.

(١٢) سعيد توفيق، **تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي** (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧).

(١٣) فان دي ليو، **سبق ذكره**، ص ١٨٠.

(١٤) **المرجع السابق**، ص ٣٦ وما بعدها.

(١٥) **المرجع السابق**، ص ٤٩.

(١٦) **المرجع السابق**، ص ٧٤.

(١٧) جادامر، **سبق ذكره**، ص ٦٨ وما بعدها.

(١٨) لمزيد من التفصيل هنا انظر: **المرجع السابق**، مقال «الصورة والإيماءة»، ص ص ١٧٥-٢٠٢.

(١٩) انظر: تفصيل ذلك في كتاب سعيد توفيق، **ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور** (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣)، ص ١٦٤ وما بعدها.

(٢٠) راجع:

Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, trans. George G. Grabowicz (Evanston: Northwestern UP, 1973) 288 ff.

(٢١) رودلف أوتو، **سبق ذكره**، ص ٦٥.

(٢٢) المرجع السابق، ص ٦٦ وما بعدها.

(٢٣) راجع:

Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art," *Poetry, Language and Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper and Row Publishers, 1975) 41.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٤٢.

(٢٥) ڤان دي ليو، سبق ذكره، ص ١٩٩.

(٢٦) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٢٧) المرجع السابق، ص ٢٠١.

(٢٨) جادامر، سبق ذكره، ص ٢٨٣.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٢٨٤.

(٣٠) ڤان دي ليو، سبق ذكره، ص ١١٥ وما بعدها.

(٣١) المرجع السابق، ص ١٢٢.

(٣٢) المرجع السابق، ص ص ١٢٨-١٢٩.

(٣٣) المرجع السابق، ص ص ١٢٩-١٣٠.

(٣٤) المرجع السابق، ص ١٣١.

(٣٥) جادامر، سبق ذكره، ص ١٦٨.

(٣٦) المرجع السابق، ص ١١٦.

(٣٧) المرجع السابق، ص ١١٧.

(٣٨) المرجع السابق، ص ٢٨٦.

(٣٩) المرجع السابق، ص ٢٢٨ وما بعدها.

(٤٠) المرجع السابق، ص ١٧١.

(٤١) انظر تفصيل ذلك في: حسن طلب، سبق ذكره، الفصل الثالث، ص ص ٩٩-١٠٢.

(٤٢) انظر: المرجع السابق، الفصل الأخير، ص ١١٧ وما بعدها.

(٤٣) انظر تفصيل ذلك في كتاب سعيد توفيق، **مقالات في ماهية اللغة وفلسفة التأويل** (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢)، ص ص ٤٩-٦٠.

(٤٤) راجع:

James Perotti, *Heidegger on the Divine: The Thinker, the Poet and God* (Ohio: Ohio UP, 1974) 100.

دستويفسكي: جدلية الشك والإيمان

أنور محمد إبراهيم

أقول لكِ، إنني ابن عصري، ابن الإلحاد والشك حتى هذه اللحظة، وحتى أصل (وأنا على يقين من هذا) إلى حافة القبر. يا لها من عذابات هائلة عانيتها وأعانيها الآن بسبب تعطشي للإيمان، هذا التعطش الذي كلما ازدادت قوته في نفسي، ازدادت الحجج المناقضة له.

من خطاب دستويفسكي إلى ناتاليا ديمترييفنا فونفيزينا.
نهاية يناير-٢٠ فبراير ١٨٥٤، مدينة أومسك.

من بين العباقرة الثلاثة في الثقافة الروسية: جوجول، تولستوي، دستويفسكي، يظل الأخير أكثرهم مدعاة للجدل بشأن إيمانه، ومع هذا فلو أن أحداً الآن توجه إلى قرائه بالسؤال: وهل كان دستويفسكي يؤمن بالله؟ لجاءه الجواب: إن لم يكن هو فمن غيره؟

واليوم، وبعد الردة الحادة للمجتمع الروسي عن «الشيوعية العلمية» وعن «الإلحاد» يمكن أن نفهم تماماً رغبة المتخصصين في أن يروا في دستويفسكي – على خلفية التدين العام والمفاجئ الذي مس الجميع – مفكراً دينياً عميقاً وأرثوذوكسياً سلفياً من الطراز الأول. وهذا أمر صحيح، لكنه يحمل شيئاً من العمومية. فعلاقة دستويفسكي بالله ظلت تحمل دائماً في طياتها مفارقة ما. فميوله الدينية تتأكد بنجاح من خلال تحليل إبداعه وشهاداته العديدة خارج مجال الأدب، مثلما نرى في الحقائق البيوجرافية وفي مذكرات معاصريه. لكن الأمر لم يكن دائماً على هذا النحو، فمن السهل أن نجد شهادات عديدة لهؤلاء الذين يتشككون في إيمانه. ففي المقال الافتتاحي للمجلدين الصادرين في موسكو، واللذين يضمان مذكرات معاصري دستويفسكي عنه، نجد أقوالاً تنفي عن الكاتب أرثوذوكسيته (ك. ليونتيف)[١] أو تنفي تدينه إجمالاً (ل. تولستوي)[٢] أو تسوق الأدلة على انتمائه إلى مذهب الربوبية Deism (ل. سيمينوفا-خوخرياكوفا).[٣] بينما يرى لوسكي أن دستويفسكي «فَقَدَ المسيح» لزمن قصير لم يتجاوز بضعة أعوام في منتصف الأربعينيات ليعود إليه مرة أخرى في الستينيات.[٤]

لقد مضت فترة شباب دستويفسكي تحت راية أحلام شيلر المثالية والاشتراكية الطوباوية الفرنسية، وانتعشت لديه في فترة مبكرة الاهتمامات بالقضايا الاجتماعية تحت تأثير جورج صاند وبلزاك ونال استحسان الناقد ذي النفوذ الكبير آنذاك بيلينسكي على

روايته **المساكين** باعتباره صاحب أول رواية اجتماعية في الأدب الروسي، وسادت رواياته الأولى كلها نغمة الاحتجاج ضد الظلم الاجتماعي، كما اتسمت بالدفاع عن «المذلين المهانين».

كان انتقال دستويفسكي من المثالية الرومانسية إلى الاشتراكية انتقالاً طبيعياً تماماً. فالكاتب الشاب عاش في مناخ الآمال الصوفية والإيمان بحلول العصر الذهبي وتغيير المجتمع، وبدا له أن الفن المسيحي الجديد (ڤيكتور هوجو، جورج صاند، بلزاك) مطالب بتغيير العالم وإسعاد البشرية. لقد كانت الاشتراكية الطوباوية بالنسبة لجيل الأربعينيات من القرن التاسع عشر بمثابة امتداد للمسيحية وتحقيقاً لجوهر الإنجيل، كما كانت ترجمة اجتماعية لسفر الرؤيا المسيحي.

وعن هذه الفترة يكتب دستويفسكي في «مذكرة الكاتب» قائلاً:

> كنا نرى هذا الأمر بصورة وردية وباعتباره فردوساً أخلاقياً، وفي الواقع فإن الاشتراكية التي ولدت كانت تقارن آنذاك هي وبعض من قادتها بالمسيحية، وقد آمن الناس بها باعتبارها جاءت تصحيحاً وتحسيناً للأخيرة وفقاً لمقتضيات العصر والحضارة ... لقد أعجبنا بتلك الأفكار الجديدة بالنسبة لنا في بطرسبورج إعجاباً شديداً وبدت لنا مقدسة وأخلاقية إلى أعلى درجة، والأهم أنها كانت إنسانية تمثل القانون القادم للبشرية بأسرها دون استثناء، لقد وقعنا تحت التأثير الشديد لهذه الأفكار حتى قبل وقوع الثورة الفرنسية عام ١٨٤٨ بزمن طويل. (٢١: ١٣٠)(٥)

لم يتخل دستويفسكي مطلقاً عن الحلم الطوباوي بتغيير العالم ولا عن الاشتراكية المسيحية وظلت فكرة العصر الذهبي وانسجام العالم هي الفكرة الأثيرة و«المقدسة» لديه، وهي الفكرة التي شغلت المكانة الرئيسية على امتداد إبداعه كله؛ وقد اطلع على كتابات فكرية في هذا الموضوع:

> في ربيع عام ١٨٤٦ يتعرف دستويفسكي على بتراشيفسكي ويستعير من مكتبته الكتب ذات المضمون الاشتراكي المسيحي: *Le nouveau Christianisme* لسان سيمون، *Le vrai Christianisme suivant Jésus-Christ* لكابيه، *De la célébration du dimanche* لبرودون. وبدءا من عام ١٨٤٧ ينتظم دستويفسكي في زيارة جماعة بتراشيفسكي ويلتقي فيها برفاق فكره ... لم يكن لدى هؤلاء الروس من أتباع فورييه أي برنامج سياسي، كانوا ضد العنف والانقلابات، كانوا يعترفون بالملكية الفردية وبالتدرج الهرمي للعمل، ومن ثم فمن المستحيل إدراجهم في عداد الثوار أو حتى الاشتراكيين. كانت الصفة الوحيدة التي التصقت بهم أنهم «ليبراليون محبون للإنسانية».(٦)

لـم تشارك جمـاعة بتراشيفسـكي فـي أية مؤامرة ضـد نظام القيصر، لكن دستويفسكي دفع عشر سنوات من حياته في سيبيريا ثمناً لانضمامه إليها، على الرغم من أنه – وقبل القبض عليه – كان قد تخلى عن معتقداته حول أفكارها تحت تأثير بيلينسكي الاشتراكي الملحد.

وفي «مذكرة الكاتب» عن عام ١٨٧٣ يكتب دستويفسكي تفصيلاً حول كيف جذبه بيلينسكي في عام ١٨٤٦ إلى عقيدته:

> وجدت فيه اشتراكياً شديد الحماس، بدأ في الحديث معي مباشرة عن الإلحاد، وكان الأمر شديد الخطورة بالنسبة لي، كانت لديه قدرة فائقة على النفاذ بعمق إلى الأفكار، كان يعتقد أن أساس كل شيء هو المبادئ الأخلاقية وكان يؤمن بجنون بالأسس الأخلاقية الجديدة للاشتراكية، لم يكن لديه سوى الحماس ولكنه وباعتباره اشتراكياً كان عليه أن يتخلى أولاً وقبل كل شيء عن المسيحية، كان يعلم أن الثورة ينبغي حتماً أن تبدأ من الإلحاد، كان عليه أن يترك هذا الدين الذي انبثقت منه كل الأسس الأخلاقية للمجتمع الذي يرفضه، كان يرفض الأسرة والملكية الخاصة والمسؤولية الأخلاقية على نحو قاطع، لم يكن قد تبقى أمامه على أية حال سوى شخصية المسيح المتألقة ذاتها، والتي لم يكن من السهل عليه محاربتها، كان عليه باعتباره اشتراكياً أن يهدم العقيدة المسيحية وأن يصمها بالكذب والجهل بحب البشرية ... في العام الأخير من حياته لم أعد أتردد عليه، لم يعد يحبني، ولكنني كنت قد اعتنقت تعاليمه كلها بحماس بالغ. (٢١: ١٠–١٢)

يا له من اعتراف: دستويفسكي يعتنق وبحماس بالغ تعاليم بيلينسكي الملحد! وها نحن نجده في موضع آخر في «مذكرة الكاتب» وعن نفس العام ١٨٧٣ وقد راح وعلى نحو أكثر دقة وتحديداً يتحدث عن تعاليم بيلينسكي بقوله:

> كل هذه التعاليم حول اللامجتمع، حول لا أخلاقية الدين، حول نظام الأسرة، حول لا أخلاقية الحق في الملكية، كل هذه الأفكار حول هدم القومية باسم الأخوة الشاملة للناس، حول احتقار الوطن ... وغيرها وغيرها من أفكار، كانت ذات أثر هائل، لم نستطع الفكاك منها بل أنها – على العكس من ذلك – راحت تحكم قبضتها على قلوبنا وعقولنا تحت دعوى التسامح. (٢١: ١٢)

لا تدع هذه الكلمات مجالاً لأي شك في أن بيلينسكي قد أدخل دستويفسكي إلى عقيدته حتى تقبّل «بحماس» كل «الاشتراكية الملحدة». لقد خان «الليبرالي محب

الإنسانية» اشتراكيته الطوباوية وابتعد عن «شخصية المسيح المتألقة» ولم يكن هذا مجرد ضلال عابر وإنما عذاب روحي طويل.

وبعد ثمانية أعوام من قبوله إلحاد بيلينسكي يكتب دستويفسكي من معتقله في أومسك خطابه الشهير، الذي افتتحنا بجزء منه مقالنا، إلى ناتاليا ديمتريفنا زوجة الديسمبري فون فيزن، والتي أهدته الإنجيل في بداية طريقه إلى المنفى في سيبيريا، والذي ظل دستويفسكي محتفظاً به طوال عمره كله:

> أقول لكِ إنني ابن عصري، ابن الإلحاد والشك حتى هذه اللحظة، وحتى أصل (وأنا على يقين من هذا) إلى حافة القبر. يا لها من عذابات هائلة عانيتها وأعانيها الآن بسبب تعطشي للإيمان، هذا التعطش الذي كلما ازدادت قوته في نفسي، ازدادت الحجج المناقضة له، ... لو أن أحداً أثبت لي أن المسيح فوق الحقيقة، وكان الواقع يقول إن الحقيقة فوق المسيح ... فلعلني وددت لو بقيت مع المسيح لا مع الحقيقة. (٢٨: ١٧٦)

إن الكاتب الذي طرح في رواياته العبقرية كل هذا الجدل الديني ظل قلبه هو نفسه ساحة للصراع بين الإيمان والشك. إن وراء «لو أن أحداً أثبت لي» تقف ليس فقط شكوك دستويفسكي وإنما المواجهة الخالدة بين الإيمان والعقل. في موقع من خطابه السابق يقول دستويفسكي: «أنا على يقين من هذا» أي أن الإلحاد والشك لن يتركاه «حتى حافة القبر»، وهذا ما يثبته خطاب آخر لدستويفسكي كتبه لصديقه مايكوف بعد سبعة عشر عاماً من خطابه لفونفيزينا يصف فيه مسألة وجود الله بأنها «القضية الرئيسية التي تعذبت بها طوال حياتي بوعي وبلا وعي» (٢٩: ١١٧). إن مقولة «المسيح أم الحقيقة» التي وردت في خطاب الكاتب إلى فونفيزينا تتجسد أمامنا مرة أخرى على لسان ستافروجين، أحد أكثر أبطال دستويفسكي بشاعة،

> يصيح شاتوف في وجه ستافروجين، قائلاً: «ألست أنت الذي قال إنه إذا أمكنك أن تثبت رياضياً أن الحقيقة فوق المسيح لوافقت أن تظل مع المسيح لا مع الحقيقة؟» (١٠: ١٩٨).

ترى ما الذي دفع بدستويفسكي لأن يضع أسرار أفكاره الشخصية العميقة في وعي ستافروجين المجرم والملحد؟ هل هو لغز فني؟ في الواقع ليس هناك أي لغز في أن يعير دستويفسكي فكرته لستافروجين، فليس من الصعب عليه أن يطابق نفسه مع ستافروجين. فدستويفسكي كان مؤمناً وملحداً في آن واحد. فهو باعتباره ملحداً كان يتوق إلى الإيمان، وباعتباره مؤمناً كان يتعاطف مع الملحدين مدركاً أنهم يبطنون في خجل سعيهم نحو الله.

> يقول الأب تيخون: الملحد إلحاداً كاملاً يقف على الدرجة قبل الأخيرة التي تسبق الإيمان الكامل (أن يخطو هذه الخطوة الأخيرة أو لا يخطوها فتلك مسألة أخرى) أما الذي لا يكترث بأي عقيدة فليس لديه إلا خوف غبي. (١١: ١٠)

وفي نفس هذا الحوار يلقي ستافروجين بسؤال مفاجئ على تيخون:

> ــ هل تؤمن بالله؟
> ــ أؤمن بالله.
> ــ ولكن قيل في الكتاب: إذا آمنت وأمرت الجبل أن يتحرك لأطاعك ... هذه سخافات على كل حال! ولكني من قبيل الفضول أود أن أعرف: هل يمكنك أنت أن تزحزح جبلاً أم لا؟
> ــ نعم، إذا أراد الله، أزحزحه.
> هكذا أجاب تيخون على استحياء وبصوت منخفض، ثم عاد من جديد يخفض عينيه. فأجابه ستافروجين:
> ــ الأمر هنا سيان، فكأن الله هو نفسه الذي زحزح الجبل، ولكني أسألك هل تستطيع أنت، أنت، أن تزحزحه مكافأة لك على إيمانك بالله؟
> ــ ربما، وربما لا أزحزحه.
> ــ «ربما»؟ جواب لا بأس به. لماذا تشك؟
> ــ إيماني ناقص.
> ــ كيف؟ إيمانك أنت ناقص؟
> ــ نعم، قد لا يكون إيماني كاملاً.
> ــ لكنك تؤمن مع ذلك بأنك قادر بمعونة الله على أن تزحزح الجبل وهذا وحده ليس بالقليل ... . (١١: ١٠)

إن قلب دستويفسكي يهفو إلى المسيح باعتباره حاملاً وداعية للخير، ولكن المفكر داخله يقف ضد الإيمان بحدوث المعجزات. إلى أي حد آمن دستويفسكي بالمعجزات؟ في الحوار الذي أوردناه آنفاً من فصل «عند تيخون» من رواية **الشياطين** (والذي ظلت الرواية تظهر بدونه زمناً طويلاً في روسيا السوفيتية)، نجد تيخون المتدين «يخفض عينيه» (١١: ١٠) أحياناً من جراء الصراحة الوقحة لستافروجين. وعلى هذا النحو أيضاً كان دستويفسكي مضطراً لأن يخفض عينيه عندما يكون وحده أمام المعجزات الواردة في الكتاب المقدس.

كان دستويفسكي يود لو أنه آمن حرفياً بتحقق المعجزات مادياً، ولكنه لم يستطع. كانت الشكوك ترافقه في كل خطواته. لقد كان هناك كثير من «الحجج المناقضة» (٢٨: ١٧٦) التي لا يمكن للعقل ذي البصيرة أن يتجاهلها وهو في طريقه لإيجاد حل وسط مع

إيمانه الضعيف. إن العقل «يخفض عينيه» منسحباً من المعنى الحرفي في النص الإنجيلي نحو اعتباره مجازاً.

إن هذا الحل الوسط الذي توصل إليه دستويفسكي سنجده مجسداً عند الأب زوسيما في **الأخوة كارامازوف** فيما يتعلق «بنار جهنم». بالطبع لا يمكن الحديث عن رفض زوسيما للجحيم رفضاً مطلقاً، ولكنه كان يشك في وجود «نار مادية» فاستبدلها بعذاب الخاطئين أي بالعذاب الروحي ومعاناة الضمير. إن اختزال الجحيم الحقيقي إلي مجاز لم يكن بالطبع من اختراع زوسيما، وإنما كان من بنات أفكار دستويفسكي نفسه. هنا أصبح هذا الاختزال أمراً حتمياً، فعندما يتعلق الأمر بطبوغرافية النار والجنة يصبح الأمر عنده عبثياً على نحو ما.

في الفصل المسمى «الراهب الروسي» نقرأ «بعض أحاديث وتعاليم الأب زوسيما عن الجحيم ونيرانه». يتساءل زوسيما «ما الجحيم؟» ويجيب:

> إنه أن تتعذب لأنك لم تعد قادراً على الحب ... إن الناس يتحدثون عن نيران الجحيم بمعناها المادي، وأنا هنا لست بصدد بحث هذا الأمر، يكفيني أنه يملأ نفسي خوفاً وهلعاً، ولكني أتصور أن هذه النيران لو كانت مادية لفرح بها المعذبون، لأن عذاب البدن ربما أتاح لهم ولو لحظة قصيرة أن ينسوا عذابهم الروحي الذي يفوق كثيراً عذاب البدن. (١٤: ٢٩٢-٢٩٣)

المحقق بورفيري بيتروفيتش في **الجريمة والعقاب** يسأل راسكولنيكوف (وقد ساورته الشكوك في أن يكون هو القاتل) ما إذا كان يؤمن بالله، وبعد أن يتلقى منه رداً بالإيجاب يسأله:

> ـ وهل تؤمن ببعث أليعازر؟
> فيجيب راسكو لنيكوف دون تأكيد:
> ـ أؤمن. ولكن لماذا تسأل كل هذه الأسئلة؟
> ـ هل تؤمن تماماً [حرفياً]؟
> ـ حرفياً. (٦: ٢٠١)

لماذا يسأل بورفيري تحديداً عن أليعازر، بل ويؤكد على ما إذا كان راسكولنيكوف يدرك معنى البعث. يبدو دستويفسكي ـ على لسان بورفيري ـ كما لو كان مصراً على أن الايمان الحقيقي لابد أن يكون حرفياً وليس مجازياً بأي شكل من الأشكال.

في **الجريمة والعقاب** يلجأ دستويفسكي في عدة مواقع إلى بعث أليعازر. وفي أحد المشاهد الدلالية في الرواية نجد سونيا تقرأ على راسكولنيكوف فصلاً كاملاً تقريباً من إنجيل يوحنا، وهو الإنجيل الوحيد من الأناجيل الأربعة الذي يحكي عن بعث أليعازر، بينما لا نجد ذلك في أناجيل متى ولوقا ومرقص: «قال يسوع ادفعوا الحجر، قالت له مرثا

أخت الميت يا سيد قد أنتن لأن له أربعة أيام. قال لها يسوع ألم أقل لك إن آمنت ترين مجد الله» (يوحنا ١١: ٤).

إن سونيا لم تقرأ على راسكولنيكوف هذا النص الإنجيلي بمحض الصدفة في اليوم الرابع بعد ارتكابه لجريمته.(٧) إن دستويفسكي يبدو هنا كما لو كان يقارن اليوم الرابع للقاتل باليوم الرابع لموت أليعازر، ثم يرينا أن راسكولنيكوف – شأنه شأن أليعازر – لا تزال أمامه فرصة البعث الروحاني. على أن دستويفسكي لا يقف فقط عند «اليوم الرابع»، وإنما عند موتيفة «النتن»، وهي نفسها الموتيفة التي نجدها في **الأخوة كارامازوف**، عندما بدأ جسد الأب زوسيما في التحلل بعد عدة ساعات فقط على خلاف ما كان متوقعاً: «وما حدث هو أن رائحة تفسخ قد صدرت عن التابوت، محتملة في بادئ الأمر، ثم ما لبثت تشتد ساعة بعد الأخرى» (١٤: ٢٩٨). «هذا هو الإنسان الذي كان في وجدان أليوشا فوق جميع البشر في العالم قاطبة يتجلل بالعار فجأة ويسقط في الخزي بدلاً من أن ينال المجد الذي يستحقه! لماذا؟» (١٤: ٣٠٧).

من الضروري هنا أن نشير إلى أنه وفقاً للتقاليد الأرثوذوكسية فإن عدم تفسخ الميت هو إحدى العلامات على قداسته. إن تفسخ الجسد وما يعتريه من ظواهر طبيعية، سواء أحدث ذلك في اليوم الأول أو في اليوم الرابع، ليس سوى مظهر من مظاهر الحياة الأرضية، وهو لا يعني شيئاً بالنسبة لله الذي بعث أليعازر والذي أعطى (من خلال المسيح) القدرة على أن يحيي الموتى (حتى بعد تفسخهم).(٨)

لقد أقلقت مشكلة الحياة بعد الموت دستويفسكي، وقد عبر عن ذلك في مشاهد متعددة من رواياته، وفي المشهد الأخير من روايته الأخيرة يصيح الصبي، الطالب كوليا كراسوتكين، في أليوشا كارامازوف أثناء جنازة إيليوشا قائلاً:

> ـ كارامازوف، هل صحيح ما يقوله الدين من أننا جميعاً سنبعث أحياء ونرى بعضنا بعضاً مرة أخرى، ونقابل إيليو شيتشكا؟
>
> ـ حتما سنبعث، حتما سنتقابل، وسيحكي كل منا للآخر عن كل شيء في فرح وسعادة.
>
> على هذا النحو أجاب أليوشا بحماس فاتر وابتسامة لم تكتمل. (١٥: ١٩٦)

لنفترض هنا أن أليوشا بحكم وجوده في سلك الرهبنة كان عليه أن يؤمن بالبعث، وملزماً فوق كل هذا وذاك – بدواع تربوية – أن يؤكد هذا الإيمان لدى الأطفال، ولكن هل كان دستويفسكي نفسه يؤمن بلقاء ما بعد الموت؟ بعد وفاة زوجته الأولى في أبريل ١٨٦٤ كتب في مذكرته: «١٦ أبريل، ماشا ترقد على الطاولة، هل سألتقي بماشا مرة أخرى؟» (٢٠: ١٧٢).

وكثيراً ما كانت تراود دستويفسكي أفكار تجديفية، ليس من أهمها مسألة بعث أليعازر أو زوسيما. لنتأمل معاً هذا المشهد بالغ الدلالة من حياة دستويفسكي والذي وصفته وعلى نحو رائع زوجته. والحديث هنا عن رؤيته للوحة هولباين الابن «المسيح

الميت» أثناء زيارتهما لمعرض في بازل بسويسرا:

> تصور هذه اللوحة عيسى المسيح، الذي عانى عذاباً فوق طاقة البشر، بعد إنزاله من على الصليب وقد أخذ جسده في التفسخ. كان وجهه المتورم مغطى بالجروح المدماة، وكان منظره بشعاً، لقد تركت هذه اللوحة على فيودور ميخايلوفيتش تأثيراً بالغاً وظل واقفاً أمامها ذاهلاً، لم يكن باستطاعتي النظر إلى اللوحة: كانت تترك في النفس انطباعاً ثقيل الوطء، خاصة وقد كنت أعاني من المرض، خرجت لأشاهد القاعات الأخرى لأعود بعد حوالي خمس عشرة-عشرين دقيقة لأجد فيودور ميخايلوفيتش مايزال واقفاً مسمراً في مكانه وعلى وجهه المضطرب تعبير ما مخيف، تعبير سبق لي مراراً أن لاحظته في الدقائق الأولى لنوبة الصرع التي كانت تنتابه، تأبطت ذراع زوجي ثم اقتدته في هدوء إلى قاعة أخرى وأجلسته على أريكة ورحت أترقب دقيقة بعد الأخرى حلول النوبة. لكن الأمر لحسن الحظ مرّ بسلام، وسرعان ما استعاد فيودور ميخايلوفيتش رباطة جأشه، ولدى مغادرتنا للمتحف عبّر زوجي عن رغبته الملحة في أن يعود مرة أخرى ليشاهد هذه اللوحة التي أثارته إلى هذا الحد.[٩]

إن هذا المشهد بطوله وبما يحمله من توتر بالغ، لا يكتمل أثره إلا بهذه الكلمات التي قالها دستويفسكي لزوجته بعد ذلك: «إن مثل هذه اللوحة كفيلة بأن تفقد المرء إيمانه».[١٠] إن هذه الكلمات توحي لنا بالتفسير التالي: لقد كان المسيح-الإله ابناً إنساناً يتعرض جسده للتفسخ في الصورة الواقعية لهولباين وهو ما يعني بداهة استحالة البعث.

يعود دستويفسكي في رواية **الأبله** إلى هذه اللوحة في عدة مواقع ليعبر من خلال أبطاله مدى ما أثارته لديه من أفكار وتساؤلات. لعل القارئ يتذكر الوصف الدقيق والمفصل لمسكن راسكولنيكوف في **الجريمة والعقاب** ليعكس الكاتب من خلاله كل الدقائق النفسية لساكنه. وبنفس القدر من الدقة يصف دستويفسكي غرفة روجوجين في **الأبله** بكل ما تحمله من رموز، ليضيف إلى هذا الوصف وجود نسخة من لوحة هانز هولباين «المسيح الميت». وفي هذه الغرفة يتوجه روجوجين إلى ضيفه الأمير ميشكين بسؤال مباغت:

> ـ قل لي يا ليون نيقولايفيتش ... كنت أريد منذ مدة طويلة أن أسألك إن كنت تؤمن بالله أم لا تؤمن.
>
> هنا أجاب الأمير بصورة عفوية:
>
> ـ ما أغرب سؤالك ... وما أغرب نظرتك؟
>
> فعاد روجوجين يدمدم بعد صمت .. وكأنه قد نسي تماماً سؤاله الذي ألقاه منذ هنيهة.

ـ إنني أحب أن أنظر إلى هذه الصورة.
صاح الأمير يقول وقد بدا أنه وقع تحت تأثير انطباع لفكرة مفاجئة.
ـ هذه الصورة! إن هذه الصورة يمكن أن تفقد بعض الناس إيمانهم!
فقال روجوجين مؤيداً فجأة كلام الأمير:
ـ نعم ... إنها تفقد المرء إيمانه! (٨: ١٨٢)

وفي موضع آخر من الرواية نفسها نجد إيبوليت، الشاب الذي يعاني من السل والذي يقترب بسرعة من الموت، ينظر إلى نفس اللوحة أثناء زيارته لروجوجين فيتجسد الموت أمام عينيه بكل ما فيه من رعب وقسوة، ثم يعود إلى منزله بعد هذه الزيارة ليسجل انطباعه قائلا:

كانت اللوحة تصور المسيح لحظة إنزاله عن الصليب، يخيل لي أن الرسامين اعتادوا أن يصوروا المسيح إما على الصليب وإما بعد إنزاله، مع إضافة مسحة من الجمال إلى وجهه تفوق الطبيعة. إنهم حريصون على أن يحتفظوا له بذلك الجمال حتى وسط أشد أنواع العذاب هولاً، أما في اللوحة التي يحتفظ بها روجوجين فليس فيها من الجمال شيء. إنها تصوير كامل لجسد إنساني تحمّل عذابات لا طاقة لأحد بها حتى قبل صلبه، جسد ملأته الجروح، وعليه آثار التعذيب الذي كاله له حراسه والناس عندما كان يحمل صليبه على ظهره، وبعد أن سقط على الأرض تحت وطأة ثقله ... غير أن أعجب ما في الأمر هو هذا السؤال الغريب والمثير الذي يتولد لدى رؤيتنا لمنظر جسد هذا الإنسان الذي تعذب كل هذا العذاب: إذا كان كل تلاميذه، إذا كان جميع الذين سيصبحون حوارييه، إذا كانت النساء اللائي تبعنه وتعلقن بأسفل الصليب، إذا كان الذين آمنوا به وعبدوه، إذا كان جميع هؤلاء قد رأوا بأعينهم جثة كتلك الجثة (ولابد أن الجثة كانت على النحو الذي جرى وصفه) فكيف أمكنهم أن يؤمنوا، وهم يرون هذه الجثة، أن الشهيد سيبعث حياً؟ (٨: ٣٣٨-٣٣٩).

إن التعطش للإيمان بالبعث الجسدي والخلود الأبدي هو الإحساس الذي ظل ملازماً لدستويفسكي طوال حياته. يؤكد إيفان كارامازوف:

إنه ما من شيء في هذا العالم يمكن أن يجبر البشر على أن يحبوا أقرانهم، وأنه ما من قانون طبيعي يفرض على الإنسان أن يحب الإنسانية، فإذا كان قد وجد وما يزال يوجد على هذه الأرض شيء من الحب، فليس مرد ذلك إلى قانون طبيعي، بل إلى سبب واحد هو اعتقاد البشر بأنهم

خالدون ... إن هذا الاعتقاد هو في الواقع الأساس الوحيد لكل قانون أخلاقي طبيعي، حطم في البشرية إيمانها بالخلود وعندئذ سوف يغيض الحب، بل وسرعان ما سيفقد البشر كل قوة حيوية على مواصلة الحياة في هذا العالم، لن يكون هناك أخيار ما لم يكن هناك خلود وسوف يكون كل شيء مباحاً حتى أكل لحوم البشر. (١٤: ٦٤-٦٥)

تعيدنا كلمات إيڤان مرة أخرى «لمذكرة الكاتب» عن شهر ديسمبر ١٨٧٦ لنكتشف هذه الكلمات التي تصدمنا بوضوحها: «... أعلن (مرة أخرى وإن كان إعلانا ينقصه الدليل حتى الآن) أن حب البشرية أمر مستحيل تماماً، أمر غير مفهوم، بل وأمر غير ممكن على الإطلاق دون إيمان بالخلود» (٢٤: ٤٩). هذا الإعلان، أو هذه المقولة وردت في مقاله المعنون «تقرير بلا إثبات»، وهي مقولة يستفز بها دستويفسكي قراءه الذين لم يتسن لهم في يوم من الأيام أن يصطدموا بالمعاناة الحقيقية ولم تكن لديهم القدرة على أن يشعروا بهذه المعاناة على نحو عميق. لقد عبر إيڤان كارامازوف عن آرائه بشأن تفاعل حب البشرية والإيمان بالخلود أمام جمع من السيدات القرويات، ومن العبث أن نعتبرهم جمعاً مناسباً لطرح أفكار جادة في موضوعات الدين والأخلاق؛ والأرجح أنه أراد بها «السخرية» منهن أو دفعهن للخروج من حدود تصوراتهن الساذجة والبسيطة عن حب البشرية. يقول الأب ميوسوف موجها حديثه لإيڤان:

ـ أغلب الظن أنك لا تؤمن أنت نفسك لا بخلود الروح ولا بشيء مما كتبته عن الكنيسة وعن المسألة الإكليريكية.

فقال إيڤان فيودوروڤيتش معترفاً هذا الاعتراف الغريب وقد كست وجهه حمرة مفاجئة:

ـ قد تكون على حق ... لكني لم أعبث تماماً، لم أعبث تماماً.

ـ أعلم أنك لم تعبث تماماً، فهذه المسألة لم تحل في قلبك على نحو حاسم بعد، وهي ما تزال تعذبك ... . (١٤: ٦٤-٦٥)

إن عذابات إيڤان كارامازوف تتلخص في أنه يقبل بوجود قانون ديني أخلاقي، وهو لا يؤمن بخلود الروح أو الخير الكامن في الإنسان. إن إيڤان هو ضحية المنطق المحتوم لموقفه: فهو عندما يؤمن إيماناً مطلقاً بالمحدد وبالتفاعل اليومي بين الأخيار والإيمان، لا يملك إيماناً خاصاً بالخلود ومن ثم يصل إلى الموقف العقلي الذي يقول «إن كل شيء مباح» (هذا الموقف الذي لا تسمح طبيعته الأخلاقية باعتناقه).

إن النتائج العملية للملحد المنطلق من فكرة إيڤان «لن يكون هناك أخيار ما لم يكن هناك خلود» أخذت في التسرب ببطء لتمسك بتلابيب ديمتري كارامازوف أيضاً:

صاح ديمتري كارامازوف دون أن يتوقع هذا أحد ألبتة [موجها خطابه إلى الأب بائيسي].

ـ اسمح لي. هل ما سمعته منك هو أن الجريمة يجب أن لا تعد مباحة فحسب، بل يجب أن تعد كذلك، في نظر كل ملحد، هي المخرج المعقول الذكي من وضعه؟

قال الأب بائيسي:

ـ تماماً.

فقال ديمتري فيودورڤيتش:

ـ إنني أسجل هذا. (١٤: ٦٥)

يصل ديمتري إلى هذا الاستنتاج ولكنه لا يعمل بمقتضاه، أما سميرداياكوف فيصل إلى نفس الاستنتاج ويعمل بمقتضاه. يقول سميرداياكوف في آخر حديث له مع إيڤان:

... أنت كنت تقول «إن كل شيء مباح» أنت علمتني أن أفكر هذا التفكير، وأن أقضي في الأمور على هذا النحو. كنت تقول لي دائماً: «إذا لم يوجد الإله الذي لا نهاية له، فالفضيلة إذن باطل لا جدوى منه ولا داعي له». (١٥: ٦٧).

إن هذا الاستنتاج النهائي، هذا الاستدلال المسطح، هذه القفزة نحو الجريمة والفوضى المختبئة جميعها خلف تأملات إيڤان، ما فتئت تثير القلق عند دستويفسكي. كيف يمكن تجاوز هذا المنطق المحتوم «إما .. أو»، إما الإيمان وإما أكل البشر، إما النعيم وإما اليأس العدمي. هذه هي أطراف الاختيار القابع في موقف إيڤان.

لم يكن دستويفسكي يرى أن كل ملحد هو ملحد تماماً بالضرورة، فالذي يفقد إيمانه تحت تأثير القراءة مثل كوليا كراسوتكين (في **الأخوة كارامازوف**) لا تدرك روحه بالضرورة كل نتائج الإلحاد وتبعاته، وكثيراً ما يكون الإلحاد «حالة» وليس إيديولوجياً. وفي رواية **المراهق** يقول أحد الأبطال لصاحبه إنه لا يؤمن بالله فيرد عليه هذا: «لا، لست ملحداً فأنت شخص مرح» (١٣: ٣٠١). إن المرح باعتباره خاصية من خواص البشر، ينفي إمكانية وجود الإلحاد الحقيقي، الإلحاد الإيديولوجي؛ فدستويفسكي يرى أن الإلحاد من الناحية النفسية يتساوى واليأس التام. على أن اليأس بالنسبة للكاتب يظل محاطاً بالتحفظات، وهو كثيراً ما يكون مرتبطاً بالحنين غير الواعي للإنسان القابع في هوة اليأس لفكرة الخلود المبهمة في نفسه. في «مذكرة الكاتب» عن شهر ديسمبر عام ١٨٧٦ وتحت عنوان «ملاحظات ما حول الشباب» يكتب دستويفسكي قائلاً: «إن رغبة المرء في قتل نفسه يكمن وراءها دافع ينبعث من حنين ـ ربما غير واع ـ إلى المعنى الأسمى لحياة لم يجدها في أي مكان» (٢٤: ٥٠). إن ما يهدف إليه دستويفسكي هو أن يثبت أن الإنسان في حقيقة الأمر ليس كائناً خالصاً من الحكمة والمنطق، وهو عندما يسعى لأن

يكون الأقوى منطقاً تختلط أمامه الرؤى، وفي النهاية يقف في مواجهة عقله المحدود.

كان دستويفسكي في حياته اليومية يعترف بإمكانية وجود أخيار دون إيمان بالضرورة بالله، فالاشتراكي والملحد بيلينسكي، كما كتب دستويفسكي في مقاله «الناس القدامى» في «مذكرة الكاتب» عام ١٨٧٣، كان يقدر «العقل والعلم والواقعية»، ولكن هذا الرجل نفسه ــ كما يقول دستويفسكي ــ كان يرى «أن هذه المبادئ نفسها يمكن أن يؤمن بها مجتمع النمل». كان بيلينسكي يدرك أن «المبدأ الأخلاقي أساس كل شيء» وعلى الرغم من أنه رفض الانصياع للمسيحية، هذا الدين «الذي خرجت منه كل المبادئ الأخلاقية التي يؤمن بها المجتمع الذي يرفضه، فقد كان زوجاً وأباً صالحاً» (٢١: ١٠).

على أن منهج دستويفسكي بشأن قضية ارتباط الفضيلة بالإيمان يختلف تماماً عن منهج إيفان كارامازوف. فبينما يصر إيفان على أن الحب والفضيلة ينبعان بالضرورة من الإيمان بالله، يرى الأب زوسيما أن الإيمان بالله والخلود لا ينفصلان عن الحب. فالجحيم في رأي زوسيما ــ كما أشرنا سابقاً ــ «هو عذاب الإنسان من كونه لم يعد قادراً على أن يحب» (١٤: ٢٩٢). يتوجه زوسيما بالنصح إلى السيدة خوخلاكوفا قائلاً: «حاولي أن تحبي أقرانك حباً فعالاً دون انقطاع، فكلما ازددت حباً ازددت اقتناعاً بوجود الله، وازددت اقتناعاً بالحياة الأبدية، ومتى وصلت إلى نسيان نفسك في حب الآخرين نسياناً تاماً، أصبح يقينك كاملاً فلم يساور نفسك بعد ذلك أي شك» (١٤: ٥٢). هذه الكلمات التي قالها زوسيما تنطبق مع الرسالة الأولى للحواري يوحنا: «نحن نعلم أننا قد انتقلنا من الموت إلى الحياة لأننا نحب الإخوة. من لا يحب أخاه يبقى في الموت»، «من لا يحب لم يعرف الله لأن الله محبة»، «إن قال أحد إني أحب الله وأبغض أخاه فهو كاذب». (رسالة يوحنا الأولى ٣، ١٤، ٤).

على هذا النحو يؤكد دستويفسكي على العلاقة الوثيقة بين الفضيلة والإيمان بمعنييهما الأساسيين. لا عجب أن إيفان في مونولوجه الشهير بشأن «رد بطاقته» إلى الله في نهاية الفصل المعنون «التمرد» يستخدم كلمة «التوبة» على نحو مجازي. ولكنه يقارن بسخرية شديدة بين حيوية الخلاص المسيحي وبين عقد صفقة تجارية مع الله. وعلى الرغم من كل معاناته المخلصة، سواء بشأن عذابه الشخصي أو عذابات الأطفال «الذين لم يأكلوا من التفاحة» فهو يقف في مواجهة مع الله طالباً العدل (١٤: ١٦٤).

كان دستويفسكي يتطلع إلى الخلود، ولكنه كان يعترف أن إثبات وجوده أمر مستحيل وأن على الإنسان أن يعيش ويعمل الخير في غياب أية أدلة ظاهرية عليه، بل وحتى في غياب اعتقاده الداخلي به. لا الفضيلة بسبب الإيمان وإنما الإيمان من خلال الحب؛ هذا هو رد دستويفسكي على إيفان.

في يوليو من عام ١٨٧٦ يكتب دستويفسكي خطاباً لصديقه فسيفولد سولوفيوف قائلاً: «لم أسمح لنفسي مطلقاً في كتاباتي أن أطرح بعضاً من معتقداتي بصورة كاملة، أو أن أقول كلمتي النهائية في أفكار 'مأثورة'، ... إن الفكرة 'المأثورة' فكرة كاذبة» (٢٩: ١٠١-١٠٢).

إن أفكار دستويفسكي (وإيفان كارامازوف) بشأن العلاقة الوثيقة بين الأخيار

والإيمان تنتمي تحديداً إلى هذه «الأفكار الكاذبة»، وعلى الرغم مما يبدو في مقولتنا من مفارقة، ففي أفكار دستويفسكي لا تختفي الحقيقة لمجرد أنها «ليست الكلمة النهائية» وإنما لأن هذه الأفكار-الكلمات تسعى لاستكمال الحقيقة، تضعها قيد التطوير وتمنعها من الوقوع في أسر التفسير الدوجماتي، أو بعبارة أخرى تحميها من التزييف.(١١)

ختاماً فإن إبداع دستويفسكي سواء في «مذكرة الكاتب» أو في رواياته يسمح لنا بالتعرف على رؤيته لقضايا الشك والإيمان؛ فضلاً عن أنها تكشف رؤيته العميقة للتجربة البشرية.

الهوامش

(١) **فيودور ميخايلوفيتش دستويفسكي في مذكرات معاصريه**، في مجلدين، المجلد الأول (موسكو: دار نشر «خود وجستيفينايا ليتيراتورا»، ١٩٩٠)، ص ١٧.

(٢) **المرجع السابق**، ص ١٨.

(٣) **المرجع السابق**، ص ١٩.

(٤) ن. أ. لوسكي، **الله والشر العالمي** (موسكو: ناؤوكا، ١٩٩٤)، ص ص ٤٠-٥٥.

(٥) اعتمدنا في بحثنا على الطبعة الأخيرة من الأعمال الكاملة لفيودور ميخايلوفيتش دستويفسكي في ثلاثين جزءاً والصادرة عن دار نشر «ناؤوكا» (العلم)، أكاديمية العلوم السوفيتية، معهد الأدب الروسي، في الفترة من عام ١٩٧٢ وحتى عام ١٩٩٠، والتي تضم روايات الكاتب ومخطوطاته و«مذكرة الكاتب» والخطابات. وسنشير في النص إلى رقم الجزء على اليمين وإلى رقم الصفحة على اليسار. والصفحات المذكورة في الهامش تشير إلى هذه الطبعة والترجمة لصاحب البحث.

(٦) ك. موتشولسكي، **دستويفسكي، حياته وإبداعه** (باريس: دار نشر YMCA-Press، ١٩٨٠)، ص ٩٦ (باللغة الروسية).

(٧) راجع ترجمتنا لمقال يوري كارياكين «الزمن في **الجريمة والعقاب**»، مجلة **إبداع** القاهرية، السنة الرابعة عشرة، العدد الثالث (مارس ١٩٩٧)، ص ص ١٠٦-١١٧.

(٨) برغم قراءاتي المتعددة **للأخوة كارامازوف** فقد استوقفتني بشدة ـ في سياق إعداد هذا البحث ـ هذه الفقرة من «الخاتمة» (خطاب التأبين عند الصخرة في جنازة إيليوشا): «دخل أليوشا الغرفة، كان إيليوشا مسجّى في نعش صغير أزرق محاط بثنية بيضاء، وقد أغمضت عيناه وضُمت يداه. إن ملامح وجهه برغم ما علاه من شحوب لم تتغير تقريباً. والأمر الغريب أنه ما من رائحة تعفن تفوح من جثته، بل وكانت يداه جميلتين جمالاً خاصاً، وقد وضعتا على شكل صليب، وكانتا تبدوان وكأنهما قُدّتا من المرمر» (١٥: ١٩٠). أمام القارئ هنا فرصة المقارنة بين تفسخ جسد الأب زوسيما وبين تصوير دستويفسكي لجسد الطفل إيليوشا ليعلم تماماً موقف الكاتب من الأطفال وما يضفيه عليهم من «قداسة». أحيل القارئ أيضاً إلى «التمرد» من الفصل الخامس من الرواية المسمى «مع وضد» وإلى الفصل العاشر «الصبيان» وكذلك إلى الدراسة الهامة ليحيى الزخاوي، «قراءة في دستويفسكي: من عالم الطفولة»، مجلة **الإنسان والتطور**،

مجلد ٣، عدد ٤ (أكتوبر–ديسمبر ١٩٨٢)، ص ص ١٢٩–١٣٦.

(٩) أنّا جريجوريفنا دستويفسكايا، **المذكرات** (موسكو: دار نشر «خودوچستڤينايا ليتيراتورا»، ١٩٧١)، ص ١٦٥.

(١٠) **المرجع السابق**، ص ٤٣١.

(١١) نحيل القارئ إلى التحليل الهام لميخائيل باختين بشأن «الكلمة النهائية» عند دستويفسكي في كتابه **قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، سلسلة المائة كتاب (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦): «... وهكذا فليس في أعمال دستويفسكي الأدبية كلمة نهائية، منجزة ومحددة مرة وإلى الأبد، ولهذا أيضاً لم تكن فيها صورة ثابتة للبطل قادرة على أن تجيب عن سؤال: 'من يكون؟'. هنا توجد فقط اسئلة: 'من أنا؟' و'من أنت؟' ولكن حتى هذه الأسئلة تتردد أصداؤها في حوار داخلي غير منجز وغير مستمر. إن كلمة البطل والكلمة حول البطل لا تتحددان عن طريق الموقف الحواري المنغلق على نفسه الذي يتخذه البطل تجاه نفسه وتجاه الآخر. إن كلمة المؤلف لا تستطيع أن تحيط بالبطل وكلمته من جميع الجهات ولا أن تكمله وتنجزه من الخارج. إنها ـ كلمة المؤلف ـ تستطيع فقط أن تتوجه إليه. إن كل التعريفات وكل وجهات النظر تبتلع من جانب الحوار وتستدرج إلى تشكيله. إن دستويفسكي لا يعرف الكلمة الغيابية التي بإمكانها أن تبني صورة البطل المنجزة بناء موضوعيًا وحيادياً دون أن تتدخل في حواره الداخلي. إن الكلمة 'الحيادية' التي تقدم خلاصة نهائية عن الشخصية لا تدخل في خطته. كذلك لا وجود في عالم دستويفسكي لما هو صلب، ومتيبس، ومختتم ووديع وقائل لكلمته الأخيرة» (ص ٣٦٤).

تأسيس التقديس: الشافعي نموذجاً

علي مبروك

رغم أن مفهوم «المقدس» ينصرف إلى موجود بعينه، متعال ومفارق، وتكون قداسته من نفسه، ثم تتنزّل إلى ما يصدر عنه، ويرتبط به، من كتب ووصايا ووعود، وهياكل وأماكن وبيوت، بل وحتى أزمان وأيام، فإنه يُلاحظ أن الثقافات لم تتوقف – على مدى تاريخ طويل – عن ممارسة التقديس وإنتاج ضروب من المقدس تُخضع لها – وبها – البشر، وتلزمهم بعدم انتهاكها، أو حتى مجرد التفكير فيه، وذلك عبر التعالي بضروب من الأفكار والنصوص، بل وحتى الأشياء والأشخاص، من حدود التاريخي والواقعي وإطلاقها في فضاء المفارقة والتسامي، ليقدسها البشر ويضعوها خارج حدود القابل للتفكير والفهم، ناهيك عن المساءلة والنقد. وإذا كان يبدو، هكذا، أن التقديس، كممارسة داخل الثقافة، إنما يُنتج مقدساً، فإن ذلك يعني أن «المقدس» لا يكون من وضع نفسه دوماً، بل يكون من وضع الثقافة في الأغلب. وإذ يرتبط ذلك بما صار إليه دوركايم من «أن القداسة لا تكون كامنة في الأشياء نفسها، بقدر ما تُضفى وتُخلع عليها»،[1] فإنه يلزم التأكيد على أن الأمر يتجاوز ما تصوره دوركايم من أن هذا الوضع للمقدس إنما يجد أساسه فيما هو «ديني» بالذات، إلى اعتباره نتاج ممارسة «أنثروبولوجية»، قد يكون «الديني» أحد أهم عناصرها، ولكنه ليس الأوحد أبداً. إذ الحق أن عناصر شتى يتشابك فيها النفسي والاجتماعي والتاريخي والمعرفي والسياسي، إضافة إلى الديني بالطبع، تتضافر معاً في إنتاج هذه الممارسة على نحو يجعل منها ممارسة ثقافية بالمعنى الأتم.

وإذ يؤول ذلك إلى إمكان التمييز بين ضربين من القداسة تكون في أحدهما «هبوطاً من الأعلى»؛ حيث يضفي المقدس المتعالي قداسته على كتبه ووصاياه ليهبها دوام الحضور وأبدية البقاء، فيما تكون في الآخر «صعوداً من الأدنى» حيث يخلعها التقديس – كممارسة داخل الثقافة – على ضروب من الأفكار والأشخاص ليفك روابطها مع التاريخ حتى تسكن خارجه في سكون وثبات يستعصيان على أي تجاوز أو انكسار، فإنه يلزم التنويه بأن حدود الانشغال، هنا، لن تتسع لما هو أكثر من تفكيك هذا النوع من القداسة الذي تنتجه الثقافة؛ وأعني المنتج داخل الثقافة الإسلامية بالذات. إذ الحق أن نصوصاً وتجارب وخطابات قد راحت تتعالى، في محيط هذه الثقافة، من حدود الإنتاج والتداول التاريخي لتسكن فضاءً تستحيل فيه إلى «مطلقات وأصول» لا يقدر الوعي على مقاربتها «تحليلاً ودراية»، بل يخضع لسطوتها «تكراراً ورواية»، وهو ما يعني أنها تستحيل من موضوعات «للمعرفة والتأسيس» إلى مطلقات «للاجترار والتقديس».

ولعل هذه الاستحالة إلى مطلق «للتقديس» قد كانت من أهم أدوات الخطابات والنصوص، لا في مجرد تكريس هيمنتها، بل - والأهم - في تأبيدها على الدوام. ومن هنا ذلك الارتباط بين كل من الهيمنة والتقديس من جهة، في مقابل الارتباط النقيض بين الإخضاع والتدنيس من جهة أخرى؛ وأعني أن بناء الخطاب - أي خطاب - لهيمنته، وإخضاعه لغيره، لا يتأتى فقط من إضفائه على نفسه لوصف «المقدس»، بل ومن وصمه للخطاب النقيض بوصمة «المدنس».[٢] والغريب حقاً أن تعجز هذه الخطابات المدنسة النقيضة عن الانفلات من أحبولة التقديس والتدنيس، بل إنها - وعبر نوع من تبادل المواقع لا غير - قد راحت تعيد إنتاجهما على نحو كامل. وهكذا فإنها، وبدلاً من السعي إلى زحزحة الخطاب السائد عبر نقض قداسته وتفكيكها؛ وبما يعني تفكيك الدنس وردّه عنها أيضاً، لم تفعل إلا أن راحت تعيد إنتاج القداسة لحسابها، والتطهُّر من الدنس برده إلى الآخر؛ الأمر الذي بدا معه وكأنه «صراع الخطابات» بالتقديس والتدنيس. وضمن سياق هذا الصراع فإنه يشار - مثلاً - إلى أن الخطاب الشيعي - وهو أحد أهم الخطابات النقيضة في الثقافة - لم يفعل في مواجهته لتلك القداسة التي راح يخلعها الخطاب السني المهيمن على نفسه، إلا أن راح يعيد إنتاجها لحسابه، وعلى طريقته، الأمر الذي بدا معه أنه لا يفعل إلا أن يعيد إنتاج نقيضه، بدلاً من أن يزحزحه وينقضه.[٣] ولقد كانت تلك هي مفارقته التي تكاد تكون مفارقة سائر الخطابات النقيضة في الإسلام ذاتها؛ وأعني من حيث راحت جميعاً تعيد إنتاج ما راحت تخايل بأنها تنقضه.

وإذا كانت الهيمنة، في الثقافة، قد تحققت كلياً لذلك الخطاب الذي دشنه الشافعي (في الفقه) على رأس المائة الثانية، وراح الأشعري يكرس هيمنته (في العقيدة)، بعد ما يربو على القرن بقليل، في ضرب من التجاوب بين الفقهي والعقيدي يكاد يبلغ حد انصهارهما فيما يمكن اعتباره «الخطاب الشافعري»[٤] الذي راح الغزالي، والرازي من بعده، يلاشيان أي تمايز بين جناحيه الفقهي والعقيدي؛ حيث سيخضعان عندهما لعملية انبناء يزول معها تمايزهما المتوهم، فإن ذلك يعني أن رصداً لمسار التقديس وتفكيكاً لآليات إنتاجه وطرائق اشتغاله في الثقافة، لا يقبل التحقق إلا من داخل هذا الخطاب، لا من خارجه.

وإذ يتقنّع التقديس في هذا الخطاب خلف نوع من التكريس (في المعرفي) لسلطة نموذج-أصل يعيّن حدود القابل، وغير القابل، للتفكير ومجاله، فإنه يبدو أن هذا القناع المعرفي لم يكن، هو نفسه، إلا قناعاً لنوع من التكريس (في السياسي) لسلطة سلطان (مستبد)-أب؛ والذي يعيّن، بدوره، حدود المسموح، وغير المسموح، السياسي. والحق أن جوهرية «الأصل» في هذا الخطاب قد بلغت حدود توظيفه في تسمية الخطاب لنفسه، ومع الإدراك، بالطبع، لحقيقة أنه لم ينشغل - كخطاب - بمجرد تعيين الأصل وحدود اشتغاله وعلاقته بغيره على نحو يجعل منه موضوعاً يبدأ منه الوعي سيرورة اشتغاله مستوعباً ومجاوزاً، بل انشغل بترتيب علائقه وتأسيس سلطته وتثبيتها على نحو يستعصي على أي تجاوز؛ وأعني أن مدار الانشغال في الخطاب، هكذا، لم يكن إلا تأسيس سلطة الأصل وإطلاقها إلى فضاء تهيمن فيه على الوعي على نحو يؤول إلى إلغائه، بدلاً من صوغه وبنائه.

وبالرغم مما يبدو من أن هذا المعرفي (أو الثقافي على العموم) قد كان يتحدد

بالواقعي أو السياسي، وذلك عبر توسط الديني أو الإلهي، فإن هذا التوسط بالذات كان لا بد أن يطلق الثقافي من قبضة السياسي، ويتعالى به إلى فضاء راح يخايل فيه، هو نفسه، بقداسة مارس معها هيمنة مطلقة وغير مشروطة، وإلى حد تحوله - عبر هذا التوسط - من التحدد بالسياسي والتأثر به إلى تحديده والتأثير فيه. ومن هنا جوهريته في بناء تجربة التقديس كلها، لا من حيث استحالته إلى ساحة الحضور والفاعلية لكل من الديني والسياسي، بل من حيث يستحيل - وهو الأهم - إلى ساحة تتعانق فيه القداسات جميعاً، أعني قداسة الديني والسياسي والمعرفي. ولعل ذلك يعني إمكان «تفكيك التقديس» عبر الانحصار في فضاء قراءة هذا الثقافي وتفكيكه.

ولعل نقطة البدء في تفكيك «نظام ثقافي» يتمحور حول تأسيس سلطة الأصل وتثبيتها على نحو مطلق إنما تنطلق من ضرورة مقاربة آليته الرئيسة في إنتاج هذا الأصل- السلطة، والتي لا يمكن أن تكون إلا «النقل» الذي يبدو أنه ليس من آلية سواه تتجاوب مع القصد إلى إنتاج الأصل وتثبيته. ومن هنا فإن مركزية النقل، في الثقافة العربية الإسلامية، لا بد أن تكون هي نقطة البدء في تفكيك «التقديس» الذي يبدو أن ترسيخه وتأبيده قد ارتبطا جوهرياً بتلك المركزية للنقل داخل الثقافة كآلية معرفية من جهة، وكمضمون معرفي من جهة أخرى. ولعل ابتداء تمركز «النقل» - كآلية وكمضمون - إنما يتأتى مما يمكن ملاحظته من أن «علم الحديث» يكاد يكون بمثابة «الأب» لجملة العلوم التي ابتدأت الثقافة سيرورة انبنائها وتشكلها من الاشتغال بها أساساً؛ حيث:

> كان الحديث هو المادة الواسعة التي تشمل جميع المعارف الدينية (وغيرها) تقريباً: فهو يشمل التفسير، ويشمل التشريع ويشمل التاريخ [وكلها بمثابة التشكلات والانتظامات الأولى في الثقافة]، وكانت كلها ممتزجة بعضها ببعض تمام الامتزاج. فراوي الحديث يروي حديثاً فيه تفسير لآية من القرآن، وحديثاً فيه حكم فقهي، وحديثاً فيه غزوة من غزوات النبي (صلعم)، وحديثاً فيه شرح حالة اجتماعية زمن النبي أو الصحابة أو التابعين ...، وهكذا فمنزلة «الحديث» بالنسبة للعلوم الدينية (ولم يكن ثمة من علوم غيرها أنذاك)، كمنزلة الفلسفة للعلوم العقلية.(٥)

والقصد بالطبع أنه بمثل ما كانت الفلسفة هي «أم» العلوم في الثقافة اليونانية، فإن «الحديث» قد كان بمثابة «الأب» للعلوم في الثقافة الإسلامية؛ وبما يعنيه ذلك من أن مركزية «العقل» في إحدى الثقافتين، إنما تحيل إلى مركزية «النقل» في الأخرى. والحق أنه لا مجال للادعاء بأن هذا «التمركز النقلي» قد كان في ابتداء تشكلها فقط، لأنه يبقى الأكثر حسماً في مسار تشكلها اللاحق كله؛ وأعني من حيث كان لا بد للطابع النقلي لآلية الاشتغال في لحظة الابتداء والتشكل أن ينسرب إلى بناء الثقافة ويترسخ في نظامها الأعمق.

وإذا كان ثمة من راح يرد هذا التمركز النقلي للثقافة إلى عالم «البداوة» - كاشفاً

عن حضور القبيلة في الثقافة - حيث:

> الملة في أولها لم يكن فيها علم ولا صناعة لمقتضى أحوال البداوة، وإنما أحكام الشريعة كان الرجال ينقلونها في صدورهم، وقد عرفوا مآخذها من الكتاب والسنة بما تلقوه من صاحب الشرع وأصحابه. والقوم يومئذ عرب لم يعرفوا أمر التعليم والتدوين، ولا دعتهم إليه حاجة إلى آخر عصر التابعين، وكانوا يسمون المختصين بحمل ذلك ونقله «القراء»، فهم قراء لكتاب الله سبحانه وتعالى، والسنة المأثورة التي هي في غالب موارده تفسير له وشرح.[٦]

فإنه يبدو أن الأمر يتجاوز إلى ما هو أعمق، وأعني إلى أن «آلية النقل» إنما تحمل ملامح عالم القبيلة على نحو لافت، حيث يمثل «النقل» كآلية معرفية انعكاساً كلياً بطريقة في العيش تتميز بها القبيلة، ولا تعرف فيها إلا مجرد الاستيلاء والسطو على ما في أيدي الآخرين، «ولهذا نجد أوطان العرب وما ملكوه في الإسلام قليل الصنائع بالجملة حتى تُجلب من قطر آخر».[٧] وإذ «النقل» للجاهز والمعطى هو آلية القبيلة في بناء حياتها، فإنه سيكون آليتها في بناء ثقافتها. ومن هنا إمكان الانتقال بدلالة عبارة ابن خلدون الآنفة من حقل الأشياء والصنائع إلى فضاء العلوم والمعارف؛ وبمعنى أن ممارسة القبيلة للاجتلاب والنقل عن الغير لا تقف عند حدود الصنائع، بل تتجاوز إلى الأفكار والمعارف؛ حيث «النقل» كنمط في التفكير إنما يتجاوب مع النقل أو الجلب كنمط للعيش.[٨]

والحق أن ما يلوح من وراء ذلك، من أن مركزية ما يخص عالم القبيلة وينتمي إليه في بناء التقديس إنما يتجاوز السياسة إلى الثقافة، مما يؤكد أن تجربة التقديس (بناءً من السياسة وتأسيساً في الثقافة) لا يمكن أن تنفصل ألبتة عن أنماط في الحياة والتفكير ترتد إلى أشكال الوجود الإنساني الأسبق والأقدم. وبالطبع فإن إعادة إنتاج التقديس إنما تحيل إلى أن هذه الأنماط، وخصوصاً تلك التي تتعلق بالتفكير بالذات، قد ارتفعت إلى مستوى النظام العميق المتخفي في بناء الثقافة، والذي يعاد إنتاجه رغم غياب شرطه أو قرينه؛ وأعني به نمط العيش الملازم له.

وإذ ظل «النقل» يعتمد آلية «التداول الشفاهي» حتى تضخمت المعارف وانشعبت على نحو صار معه التحول إلى «التدوين الكتابي» لازماً، فإن انشغال ثقافة ما، منذ البدء، بصيرورة هذا التحول من «الشفاهي» إلى «الكتابي» كان لا بد أن يجعل من سلطة القابضين على الرأسمال الشفاهي للجماعة (من الحفّاظ والرواة والنقلة) السلطة العليا آنذاك. ومن هنا ما يلاحظ من أن لقب «الحافظ» قد اعتبر - داخل الثقافة - من ألقاب السيادة والهيمنة، حتى راح الكثيرون يتطلعون إلى احتيازه والفوز بشرف التلقب به التماساً بالطبع لأسباب السلطة والسطوة (ولو حتى الرمزية). ويبدو - لسوء الحظ - أن هذه السلطة لم تتزحزح أبداً للآن. إذ الحق أنه إذا كان العقل قد راح يبحث لنفسه، فيما بعد لحظة التشكل والانبناء الأولى، عن مكان يمارس منه سلطته داخل الثقافة الإسلامية، فإنه يبدو أن هذه الممارسة للعقل قد ظلت أبداً مقيدةً بسلطة تحدها وتعوقها من الخارج. بل إن سلطة «النقل»

- وللغرابة - قد راحت تتعزز وتتدعم مع انفتاح الثقافة على «العقل» وعلومه؛ وذلك من حيث ظل «النقل» هو آلية اشتغالها ضمن هذا السياق أيضاً.[٩] بل إن آليتها في ترسيخ هيمنة «النقل» من خلال تكريس سلطة «الأصل» الذي لا يمكن الانحراف عنه، بل لا بد من تكراره أبداً، قد راحت تعيد إنتاج نفسها حال اشتغالها بالعقل وعلومه.[١٠] ولعل ذلك مثلاً ما يتكشف عنه سعي ابن رشد إلى تكريس سلطة أرسطو كأصل لا سبيل إلا إلى احتذائه، واستعادته «أصلياً ونقياً» مما تصوره ضروباً من الانحراف والفهم المجاوز. وبالطبع فإن هذا التثبيت لأرسطو كأصل نهائي مطلق إنما يحيل إلى نوع من «التقديس» الرشدي له. والمهم أنه بدا وكأن «آلية النقل» قد راحت تعيد إنتاج نفسها عند العقلاني الأكبر، في شكل تفكير بالمأثور أيضاً، لكنه المأثور «العقلي» هذه المرة، بعد أن كان قبلاً مجرد مأثور «سلفي» فقط.

وإذا كان لا بد أن تئول هذه المركزية «للنقل» إلى مركزية «آلية التفكير بالمأثور سلفياً أو عقلياً» ، فإن قوة «التفكير المنقول» قد بلغت حد أن الثقافة حين كانت لا تجد منقولاً «سلفياً أو عقلياً» تفكر به، فإنها كانت تصنعه وتنتجه. ومن هنا شيوع الانتحال والوضع ليس فقط للمأثور السلفي (على لسان النبي والصحابة والتابعين وهم رموز الدين)،[١١] بل وحتى للمأثور العقلي (على لسان رموز العقل من كبار الفلاسفة). ويعني الوضع، هنا، أن شيئاً في الواقع يمتلك قوة حضور تبلغ حداً من المركزية كان لا بد معه أن يكون ثمة «مأثور أو منقول» يمنح هذا الحضور قوته الرمزية. ولكن عدم وجود مثل هذا المأثور بالفعل يدفع الثقافة إلى وضعه. وكما سبق القول فإن القوة الرمزية لمن يُردّ إليه هذا المأثور ويوضع على لسانه، لا بد أن تتوازى مع القوة الفعلية لهذا الحضور في الواقع، والذي قد يكون جرحاً في قلب أمة أو جماعة، ولا سبيل إلى التئامه إلا بالتعويض عبر هذا الانتحال.

وإذا كان هذا التمركز النقلي للثقافة قد لعب دوراً جوهرياً في إنتاج وتأسيس «التقديس» فإن ما يبدو من إمكان التمييز، ضمن بناء النقل، بين «آلية» و«مضمون»، إنما يكشف عن تجاوبهما في هذا التأسيس على نحو كامل. فإذ تحيل «آلية» النقل إلى تثبيت سلطة ما في الماضي كأصل ثابت وخالد، مكتمل ومطلق حتى ليستعصي على أي تخط أو تجاوز، وليس من سبيل بإزائه إلا التكرار والترجيع؛ وبما يعني أن الوعي لا يعرف، بحسب هذه الآلية، إلا أن يتهاوى في قبضة «موضوعه» خاضعاً لأبويته وسلطانه على نحو مطلق، فإن ذلك يحيل إلى موقف للوعي بإزاء هذا الموضوع لا يجاوز ألبتة حدود «التوقير والإجلال» التي تمثل جوهر العلاقة بالمقدس. وبالطبع فإن كون «الموضوع» يتحدد، بحسب آلية النقل، على هذا النحو من الإطلاق والثبات والمفارقة، وإن علاقة الوعي به تتحدد، بحسب نفس الآلية، إجلالاً وخضوعاً لسطوة أبويته وسلطانه، إنما يحيل إلى أن هذه «الآلية» تكاد لا تفعل حقاً إلا أن تنتج كل ملامح المقدس وسماته.

والحق أنه لن يكون غريباً أن يتجاوب «النقل كمضمون» مع ما تئول إليه هذه الآلية من تأسيس التقديس على نحو كامل؛ بل إنه قد راح يحققها تماماً. ولكن مع ملاحظة أنه إذا كان النقل «كآلية» قد راح يؤسس للتقديس على العموم، فإنه قد راح «كمضمون» ينتجه ضمن سياقات محددة، يبدو الأبرز والأكثر إلحاحاً منها إنتاجه ضمن سياق السياسة بالذات؛ وذلك

من حيث بدا – وللغرابة – أنه يتجاوب بالذات مع ذلك التخفي، الذي بدا وكأن القبيلة قد أنجزته مع معاوية تحديداً، لتقديس النظام (أعني نظام القبيلة) وراء تقديس السلطان.

فإذ تواترت المرويات، عديدة وشتى، عن فضل السلطان وحقه، تكريساً لسلطة لا يمكن مناوءتها وتثبيتاً لهيمنة يتعذر ردها، فإن ثمة من هذه المرويات ما راح يتعالى بالسلطان إلى مقام يتماثل فيه مع الله، تماثلاً لن تفعل الثقافة بعد ذلك؛ وأعني كنظام معرفي يكرس سلطة الأصل، ألا أن تنتجه «خطاباً» يتعالى بالسلطان عند عديد من المتكلمين وفقهاء السياسة، إلى مقام «الأصل» الذي يقاس عليه الله «كفرع». حيث «الحضرة الإلهية لا تفهم إلا بالتمثيل على الحضرة السلطانية» على قول الغزالي. وهنا فإنه إذا كان المأثور الأشهر عن «السلطان هو ظل الله في الأرض» الذي يكاد، لكثرة تداوله، أن يكون أحد مسلمات عالم السياسة في الإسلام، يكتفي بأن يقارب بين الله والسلطان، ولو إلى حدود المشابهة بينهما تشابه الشيء مع ظله، وذلك ابتداءً من أن كلمة «الظل» تحمل معنى الدنو والمشابهة،(١٢) فإنه يبقى أن ظل الشيء هو غيره، وأن السلطان، هكذا، هو ظل لحضور أصل. ولهذا فإن مسافة ما تظل قائمة بينهما رغم أي دنو أو مشابهة. ومن هنا تباين هذا المأثور عن مرويات أخرى راحت تلاشي المسافة وتلغيها بين الأصل والظل على نحو كامل، وبمعنى أنها راحت تنتج تماثلهما كاملاً، ذاتاً وصفةً وفعلاً، أو أداة يتحدد من خلالها شكل فعل الله في العالم.

ولعل حالة نموذجية يتضافر فيها المأثور (عن النبي) مع المأثور (من الثقافة) في المخايلة بالتماثل كاملاً بين الله والسلطان، تتبدى في أن ما أورده البخاري (مأثوراً عن النبي) «لا تسبوا الدهر، فإن الدهر هو الله» قد راح ينعكس مأثوراً في الثقافة ينهى هذه المرة عن سب الزمان «لأن الزمان هو السلطان».

وبالرغم مما يبدو، هكذا، من أن التصور المستقر في الثقافة قد راح ينتج مأثوراً يحقق به المماثلة الكامنة فيه ، فإن ذلك لا يعني إمكان تجاهل هذا المأثور، المُنتج ثقافياً، وإهماله، وذلك من حيث يفتقر إلى القوة المستمدة من سلطة النبي. إذ الحق أنه يستمد قوة حضوره من سلطة لا تقل سطوة؛ وأعني سلطة الواقع التي بلغت سطوتها حد توظيف سلطة النبي ذاتها لحسابها، وذلك حين راحت تضع على لسانه أحاديث لم يقلها ومرويات ليست له كي تستخدمها في حسم صراعاتها. وإذن فإن المأثور يستمد قوته، لا من سنده المرفوع إلى النبي، بل من تفاعله وتجاوبه مع التصور المهيمن والأكثر فعالية في كل من الواقع والثقافة: وبالطبع فإن «التصور» إنما ينتج «المأثور» لكي يعاد إنتاجه، هو نفسه، من خلال هذا المأثور في دورة إنتاج يعيد فيها الواحد منهما إنتاج الآخر ودعمه. وعلى أي الأحوال، فإنه يبقى أن كلا الأثرين (النبوي والثقافي) يتضافران ويتكاملان في إنتاج التصور المهيمن ودعمه في الثقافة لعلاقة الله والسلطان، وذلك بدءاً من اللغة التي تعكس تطابقاً أسلوبياً دالاً وكاشفاً، وكذلك المضمون الذي يطابق أيضاً بين الله والسلطان حين يجمع بينهما في النهي عن السب وعدم الطاعة. وإذن فإن التطابق يتنتجه الأثران على صعيد الشكل والمضمون معاً.

وهكذا فرغم ما يبدو من أن التقابل بين الدهر والزمان ينتج نفسه تقابلاً بين الله والسلطان، فإن ما يبقى قائماً بينهما حقاً هو التماثل والتطابق. إذ الحق أنه إذا كان ثمة تقابل أو فارق بين الزمان والدهر، انطلاقاً من كون أحدهما (وهو الدهر) باقٍ والآخر (وهو الزمان)

فانٍ، فإنه يبقى فارقاً خارجياً محضاً، لأنه لا يتعلق بنوع حضور الواحد منهما وكيفيته، بقدر ما يتعلق بامتداد هذا الحضور وكميته. ولهذا فإنه من نوع الفارق الذي لا ينال ألبتة من طبيعة الحضور المتماثل لذات كل من الله والسلطان. إنه فقط يتناهى بالسلطان، إذ يربطه بالزمان، فيما يطلق الله خارج حدود التناهي حين يربطه بالدهر، ولكن من دون أن يؤثر أي من التناهي أو الإطلاق على طبيعة الحضور المتماثل لذاتها أبداً؛ وأعني أن هذا التباين يتأتى فقط - حسب دلالة هذه المرويات - من كون أحدهما «باقٍ» وهو الله، والآخر «فانٍ» وهو السلطان، وأما فيما يتعلق بماهية الحضور الذاتي لكل منهما، فإنه لا شيء إلا التماثل الذي يمكن منه المصير إلى تصور الله هو السلطان الباقي، وتصور السلطان هو الإله الفاني أو غير الباقي. وإذ يبدو هكذا أن ما يطرأ على السلطان من الفناء إنما يقطع امتداد حضوره فقط، ولكن من دون أن يغير في طبيعته وماهية ذاته، فإن ذلك يعني أنه يتماثل ذاتاً وماهية حضور مع الله تماماً، وذلك حال بقائه المنقطع على الأقل. وحتى هنا فإنه إذا كان حضور السلطان الفاني/المنقطع إنما يتجدد في آخر باقٍ/ممتد، وهكذا دواليك، فإن هذا التجدد ينطوي على نوع من قهر التناهي، الذي لا بد أن يخايل بالتماثل تاماً، حيث الحضور المتجدد للسلطان يوازي، لا محالة، الحضور الممتد لله.

والحق أنه لن يكون غريباً أن يتجاوز هذا التوازي، عبر تعويض الحضور الممتد بالحضور المتجدد، حدود الذات إلى إنتاج نفسه - وعبر ذات الامتداد والتجدد - على صعيد الصفة أيضاً. فإذ القرآن هو كلام الله أو صفته التي ليست مجرد صفة كغيرها بل تكاد تكون هي الصفة الأهم لله، حيث «مسألة القرآن (أو كلام الله) هي أهمها»،[١٣] فإن المرويات لم تقبل إلا المصير إلى: «أن الله يزع بالسلطان ما لا يزع بالقرآن» سعياً إلى المخايلة بالطبع بأنه إذا كان الوازع في القرآن لم يعد - رغم امتداد فعاليته - يتجدد بسبب إكمال الدين وتمام الوحي، فإن ذلك لا يعني انقطاعاً كاملاً ونهائياً لتجدد هذا الوازع الممتد، بل إن تجدده سوف يدوم ويستمر، ولكن عبر السلطان هذه المرة؛ الأمر الذي يعني أن الوازع الممتد في القرآن إنما يستحيل إلى نوع من الوازع المتجدد بالسلطان، وعلى نحو يصح معه اعتبارهما معاً (القرآن والسلطان) صفة لله. وذلك من حيث إنه إذا كان القرآن - أو الوازع الممتد - هو صفة لله بالفعل، فإن السلطان بدوره - ابتداءاً من كونه وازعاً أيضاً (ولو متجدداً) لا بد أن يقارب حدود أن يكون صفة له أيضاً.

والعجيب أن الأمر لم يقف عند حدود هذه المماثلة للسلطان بالقرآن، والتي تكاد تجعله مثله صفة لله، بل ويتجاوز إلى أن يكون أيضاً فعله، أو أداة، على الأقل، يتحدد من خلالها شكل فعله في العالم؛ حيث السلطان، ليس فقط «ظل الله في الأرض» بل وهو أيضاً «رمحه» حسب مأثور يجمع للسلطان بين كونه الظل والرمح لله.[١٤] وإذ «الرمح» هو فعل الله - أو بالأحرى أداته - في مجال «الحياة والموت»، فإن ثمة مأثوراً راح يجعل من السلطان أداة لله في مجال «العطاء والقبض» من خلال كونه «قفله»، وذلك على قول أبي جعفر المنصور، أول خلفاء العباسيين: «أيها الناس، إنما أنا سلطان الله في أرضه: أسوسكم بتوفيقه وتسديده، وأنا خازنه على فيئه، أعمل بمشيئته، وأقسمه بإرادته و أعطيه بإذنه. قد جعلني الله عليه قفلاً، إذا شاء أن يفتحني لأعطياتكم وقسم فيئكم وأرزاقكم

فتحني، وإذا شاء أن يقفلني أقفلني».[١٥] وهكذا يتحدد فعل السطان في أهم ما يخص البشر في إطار دولة الغزو (موتاً وحياة) والفيء (قبضاً وعطاء) باعتباره فعل الله. وبالرغم مما يحيل إليه ذلك من أنها دولة «الغزو والفيء»، التي لا يعرف فيها السلطان إلا أن يكون رمحاً (في الغزو) وقفلاً (في الفيء)، وهي تخفي ممارسته الباطشة وراء الله، فإنه يبقى – من وراء ذلك كله – أن ثمة التداني بالسلطان إلى حدود أن يكون فعل الله أو أداته.

والغريب أن هذا التماثل بين الله والسلطان (ذاتاً وصفة وفعلاً) قد راح يئول إلى نوع من التسوية، أو التماثل، في إطلاق الوصف نفسه على حال من يجهل الواحد منهما. وهكذا فإنه إذا كانت الثقافة قد أحدثت وصف «الجاهلية» وأطلقته على من يجهل الله، ويظن به غير الحق؛ حيث الجاهلية هي «اسم حدث في الإسلام للزمن الذي كان قبل البعثة . . . ومنه (يظنون بالله غير الحق، ظن الجاهلية)»،[١٦] فإن المرويات قد أحدثته، بدورها، على حال من يجهل السلطان هذه المرة. وضمن هذا السياق فإنه إذا كان من مات من غير أن يعرف الله لا بد أنه قد مات ميتة جاهلية، فقد بات لازماً أن « من مات ولم يعرف السلطان مات ميتة جاهلية»[١٧] أيضاً. وهكذا الأمر من تماثل الحال (بين الله والسلطان) إلى تماثل الموقف منه جهلاً (وخروجاً)،[١٨] يئول بصاحبه إلى «الجاهلية»، أو معرفة (وطاعة) تئول إلى «الإيمان» لا محالة. وإذ يكشف حضور نفس المأثور عند الشيعة، ومع استبدال لفظ «الإمام» بلفظ «السلطان»،[١٩] عن شيوع دلالته بين الكافة؛ أعني سلطة ومعارضة، فإنه يبقى أن هذا التحدد للموقف من السلطان، أو الإمام، ضمن ثنائية الجاهلية والإيمان، إنما يكمل دائرة تماثله مع الله تماماً.

وإذ يبدو، هكذا، أن النقل كآلية تنطوي على تثبيت سلطة ذات حضور خالد تنبثق منها المعرفة اجتراراً، إنما يتكامل مع النقل كمضمون يعيّن هذه السلطة ذات الحضور الخالد ضمن مجال السياسة بالذات، في إنتاج التقديس، فإن الأمر سوف يتجاوز إلى تأسيسه، أعني «تأسيس التقديس»[٢٠] كخطاب يتخفى في البناء الأعمق للثقافة في شكل نظام معرفي يكرس، على الدوام، لسلطة نموذج–أصل؛ وهو نظام لن تتوقف الثقافة عن إنتاجه أبداً ضمن كافة حقولها تقريباً، وبكيفية لا مجال فيها للتعلق بمضمون الأصل ونوعه. وهنا يُشار إلى أن «مركزية النقل» كآلية معرفية سائدة كان لا بد أن تئول إلى «مركزية الأصل»؛ وبمعنى أنه الانتقال من «النقل» إلى «الأصل»؛ حيث:

> النقل يستند بأسره إلى الخبر عن الواضع الشرعي، ولا مجال فيه للعقل إلا في إلحاق الفروع من مسائلها بالأصول، لأن الجزئيات الحادثة المتعاقبة لا تندرج تحت النقل الكلي بمجرد وضعه، فتحتاج إلى الإلحاق بوجه قياسي، إلا أن هذا القياس يتفرع عن الخبر بثبوت الحكم في الأصل، وهو نقلي، فرجع هذا القياس إلى النقل [أو الأصل] لتفرعه عنه.[٢١]

وإذ يبدو، هكذا، أنه التماهي – في العمق – بين النقل والأصل، فإن ذلك يحيل إلى تثبيت هيمنة النقل داخل الثقافة، عبر إخفائها وراء نظام خطاب لا يعرف إلا التفكير بالأصل.

وبالطبع فإنه لن يكون غريباً - والحال كذلك - أن تبتدأ سيرورة التقديس كخطاب، ضمن فضاءات حقول أو علوم لم تعرف مجرد التفكير بالأصل فقط، بل وأخذت منه تسميتها أيضاً. وإذ يُشار هنا إلى علم «الأصول» بالذات، وبجناحيه الفقهي والعقيدي معاً، فإنه يلزم التأكيد على أن الأمر، في كلا العلمين (أعني أصول الفقه وأصول الدين)،[٢٢] لم يتجاوز حدود تأسيس سلطة الأصل وتثبيته كحضور متعال وخارج أي سيطرة للوعي، وبمعنى أنه يتجاوز حدود أي سعي للانطلاق منه كنقطة ابتداء تتبلور منها سيرورة اشتغاله مستوعباً ومستدمجاً للأصل ضمن بنائه، ومحيلاً له إلى «تركيب» يسع العالم ويتسع به، ونافياً عنه، لا محالة، حضوره «كمعطى مطلق»، ليس للوعي أو العالم بإزائه إلا التلاشي والجمود. فلعل ذلك يعني أن أساس «التقديس» لا يقوم في «الأصل» بمجرده، بل في الثقافة بالأحرى؛ وأعني في كيفية إنتاجها للأصل على نحو ينطوي على النفي للعالم والإزاحة للوعي، ولا يتكشف إلا عن سطوته كاملة عليهما معاً. وإذ يبدو، هكذا، أن هذه الكيفية في إنتاج الأصل، هي تماماً كآلية التداول النقلي للنص المؤسس- القرآن، وإن لم تكن بدورها من النص، بل من الثقافة، فإن ذلك يعني أنها، مثلها أيضاً، ترتد إلى ذات البنية الأقدم، التي تتجاوز الإسلام إلى عالم القبيلة الأسبق.

والحق أنه ليس غريباً أن تجد آلية التفكير بالأصل، وكآلية النقل تماماً، ما يؤسس لحضورها اللاحق والمهيمن داخل الثقافة، في بناء عالم القبيلة ولوازمه؛ وذلك من حيث بلغت مركزية «الأصل» في هذا العالم حد أن تكرس القبيلة أحد أهم علومها (وهي بالطبع قليلة) من أجله؛ وأعني به «علم النسب» الذي كان:

> للعرب في الجاهلية مزيد اعتناء بضبطه ومعرفته، لأنه أحد أسباب الألفة والتناصر، وهم كانوا أحوج شيء إلى ذلك، حيث كانوا قبائل متفرقين، وأحزاباً مختلفين، لم تزل نيران الحرب مستعرة بينهم . . .، فحفظوا أنسابهم ليكونوا متظافرين به على خصومهم . . .، لأن تعاطف الأرحام يبعثان على التعاطف والألفة، ويمنعان من التخاذل والفرقة، أنفة من استعلاء الأباعد على الأقارب، وتوقياً من تسلط الغرباء الأجانب.[٢٣]

وإذ أدرك ابن خلدون أن «العرب كانوا أحوج شيء إلى ذلك» لأسباب تتجاوز مجرد «الاستعلاء والتسلط» إلى «ما اختصوا به من نكد العيش وشظف الأحوال وسوء المواطن»، فإنه قد راح ينتقل من هذا الاختصاص بنمط من العيش إلى اختصاصهم بالعلم نفسه؛ حيث «إنما هذا (العلم) للعرب فقط. قال عمر رضي الله تعالى عنه 'تعلموا النسب ولا تكونوا كنبط السواد؛ إذا سئل أحدهم عن أصله قال من قرية كذا'».[٢٤] وبالرغم من هذا الإلحاح على وجوب تعلُّم النسب الذي لم ينس عمر - في إشارة بالغة الدلالة - أن يماهيه مع «الأصل»، فإن ثمة من سعى في الإسلام (ولعلهم كانوا من غير ذوي الأنساب)[٢٥] إلى خلخلة مركزية هذا العلم احتجاجاً بأنه «علم لا ينفع وجهالة لا تضر إلى غير ذلك من الاستدلالات». وهنا فإن الكثيرين قد تصدوا لتثبيت مركزيته

ضمن عالم الإسلام أيضاً، انطلاقاً من أن:

> الحاجة تدعو إليه في كثير من المسائل الشرعية، مثل تعصيب الوراثة وولاية النكاح، والعاقلة في الديات، والعلم بنسب النبي (صلعم)، وأنه القرشي الهاشمي الذي كان بمكة، وهاجر إلى المدينة. فإن هذا من فروض الايمان، ولا يُعذر الجاهل به. وكذا من يفرّق في الحرية والاسترقاق بين العرب والعجم فهذا كله يدعو إلى معرفة الأنساب، ويؤكد فضل هذا العلم وشرفه. فلا ينبغي أن يكون ممنوعاً.(٢٦)

ورغم ما يبدو من أن الأمر قد راح يتجاوز شروط «واقع القبيلة» إلى شروط «إعمال الشريعة»، فإن ذلك لا يعني أكثر من أن مركزية النسب/الأصل إنما تعيد إنتاج نفسها ضمن شروط مغايرة، وبحيث لا يتجاوز الأمر حدود تثبيت هذه المركزية على نحو يكشف عن دوام الهيمنة لما يخص عالم القبيلة الذي بدا من المرونة بحيث راح يتشكل، متخفياً، ضمن عوالم الدين والثقافة، وحتى رغم غياب شرطه في الواقع، وإلى حد ما سيبدو لاحقاً من أن القبلية tribalism سوف تعيش من غير قبيلة tribe؛ وأعني في إطار «دولة الخلافة»، بل ودولة الحداثة!

إذ الحق أنه إذا كانت ضروب من التحول قد طرأت على جهة النسب، منذ منتصف القرن الثاني الهجري، حيث «كان لون النسب الجنس والقبيلة، فأصبح لونه الدين، والقرب أو البعد من الرسول. وكان اللون الأول يشوبه الفخر والحمية، فأضيف إلى اللون الثاني، على توالي الأيام، نوع من التقديس والبركة»،(٢٧) فإن هذا التحول قد كان بمثابة التوطئة لتحوله الأهم إلى الاشتغال في عالم الثقافة تفكيراً بنموذج-أصل هذه المرة، ولكن مع دوام نفس طابع التقديس والبركة. فإذ يبدو أن هذا التمركز للنسب حول النبي (قرباً أو بعداً)، إنما يعني أن لحظات الزمان بدورها سوف تكون موضوعاً للشرف والقيمة، بل وحتى القداسة، قرباً أو بعداً من الرسول أيضاً، فإن ذلك يعني أن مركزية النسب لم تتأد فقط إلى هيمنة تصور للتاريخ سقوطاً - لا يرتفع أبداً - من لحظة-أصل (أو نموذج)، بل وإلى تكريس نوع من مركزية الماضي في الثقافة بأسرها، والتي لم تزل حاضرةً للآن تفكيراً بنموذج أصل.(٢٨) وإذن فإنه التحول من النسب-الأصل (في القبيلة)، إلى النموذج-الأصل (في الثقافة)، ودائماً عبر وساطة، أو بالأحرى قداسة النبي-الأصل، نسباً وزمناً وعلماً، التي تتأتى من فضاء العقيدة.

وإذ كان لزاماً أن يحضر هذا التحول، وبكافة عناصره المؤسِّسة من القبيلة والعقيدة والثقافة؛ وأعني من دون أن يغيب أحدها أو يتخفى كما سيحدث لاحقاً، في فضاء البدايات وإرهاصاتها. فإن في ذلك تفسيراً لما يسود فضاء النص المؤسِّس في علم الأصول؛ وأعني نص «الرسالة» للشافعي من أن تكريس سلطة الأصل وتثبيت آلية التفكير به (في الثقافة) يتحقق في ارتباط جوهري وصميم مع تثبيت النسب-الأصل (في القبيلة)، وعبر توسط القداسة المستمدة (من النبي) نسباً وعلماً. ومن هنا دلالة الاستهلال

لهذا النص بإثبات النسب الذي لا معنى له بمعزل عما سيترتب عليه لاحقاً من تثبيت مركزية القبيلة، والذي يتجاوز أمره حدود مجرد الإثبات الشكلي في المفتتح، إلى لعب دور بالغ الجوهرية في بناء النص وصوغ بنيته. والغريب حقاً أنه فيما انشغل القدماء - وخصوصاً من مؤلفي «المناقب»[٢٩] - بقراءة دلالات هذا الإثبات واكتناه معانيه، كجزء من سعيهم إلى تثبيت هيمنة الشافعي (نسباً ومذهباً)، فإن أحداً من دارسيه المحدثين لا يكاد يلتفت إلى الدور المركزي الذي لعبه هذا الإثبات للنسب في بناء نصه وترتيب نظامه؛ وأعني من حيث إن إثبات النسب-الأصل، في المفتتح، لم يكن إلا نقطة البدء إلى نسق فقهي ينبني على الإزاحة المطلقة لكل ما سوى الدليل-الأصل، وهو النص.

ولعل سعياً إلى اكتناه الدور المركزي «للنسب» في نسق الشافعي ونصه، إنما ينطلق من حقيقة أنه إذا كان قد «ثبت بالتواتر - حسب الرازي - افتخار الشافعي بنسبه الذي يصله بالرسول، مباشرة، عند بني عبد مناف،[٣٠] فإنه قد بدا أن الأمر إنما يتجاوز مجرد هذا الفخر بالنسب الخاص إلى مركزية «علم الأنساب» في وعيه على العموم. وهنا فإنه إذا كان علم الشافعي بالأنساب يتبدى في رده على الرشيد يسأله: «كيف علمك بالأنساب؟» قائلاً: «يا أمير المؤمنين، ذلك علم لم يسعنا جهله في الجاهلية، مع تحمط الكفر، وتغمط الحق، ليكون عوناً على التعارف، ومعرفة الأكفاء، وإني لأعرف جماهير الأقوام، وأنساب الكرام، ومآثر الأيام، وفيها نسب أمير المؤمنين، ونسبي، ومآثر آبائه وآبائي»،[٣١] فإن مركزية هذا العلم، في وعيه، تتأتى من حقيقة «أنه كان في ابتداء أمره يطلب الشعر وأيام العرب [والناس] والأدب، ثم أخذ في الفقه [بعد ذلك]»،[٣٢] الأمر الذي يعني أن «أخذه في الفقه» كان مسبوقاً بضرب من التبلور المعرفي المتمركز ضمن حقول الشعر والأدب وأيام العرب والناس (أو التاريخ والأنساب)، والتي هي أدنى ما تكون إلى علوم القبيلة.[٣٣] وبالطبع فإنه برغم ما يبدو - هكذا - من أن سيرورة وعي الشافعي إنما تنطوي على التحول من «علوم القبيلة» إلى «علوم الشريعة»، فإنه يبقى أن «وعي القبيلة» قد ظل - من خلال التبلور المعرفي الأولي - كامناً يعمل عنده في خفاء من تحت رداء الشريعة.

فإذ الفخر (وهو أحد بقايا عالم القبيلة المنهي عنها) قد انسرب عند الشافعي إلى النسب (وهو أحد علومها الموصى بها)، فإن ذلك قد راح ينتج نفسه داخل بنائه الفقهي؛ وذلك من حيث إنه إذا كانت إضافة «الفخر» إلى «النسب» إنما تنطوي على نوع من القصد المجاوز «للتعرف» إلى «الترفع»، وأعني مجاوزة مجرد «التعرف» على الأنساب، إلى «الترفع» بأنساب الكرام على جماهير الأقوام؛ وهو ما تأكد تماماً بإثبات ابن حجر كتاباً للشافعي في **فضائل قريش**،[٣٤] فإن الشافعي قد راح يعيد إنتاج هذا الضرب من «الترفع» لقريش داخل نسقه الفقهي، لا على صعيد مضمونه فقط، بل - والأهم - على صعيد بنيته ونظامه.

حيث الملاحظ أنه، وعبر توسط مركزية النبي، قد مضى يترفع بقريش إلى مقام القبيلة-الأصل، وذلك عبر جعلها - ابتداءً من مقدمة نصه **الرسالة** - موضوعاً لخطاب إلهي صريح. فقد انطلق يبني على أن النبي (صلعم) هو «المفضّل على جميع خلقه، وأنه

أفضل خلقه نفساً» أنه أيضاً «خيرهم نسباً وداراً»،[٣٥] منتقلاً هكذا من الترفع به (شخصاً ونفساً) إلى الترفع به (قوماً ونسباً)؛ وهو الترفع الذي كان لا بد أن يتكرس تماماً مع اختصاص القوم بخطاب إلهي، أدركه «مجاهد في الآية (وإنه لذكر لك ولقومك)، حيث يُقال: ممن الرجل؟ فيُقال: من العرب، فيُقال: من أي العرب؟ فيُقال: من قريش».[٣٦] وإذ أدرك «مجاهد» دلالة القوم، هكذا، في قريش خاصة، وليس في العرب على العموم، وأكد الشافعي على أن «ما قال مجاهد من هذا بَيِّنٌ في الآية، مُستغنى فيه بالتنزيل عن التفسير»[٣٧]، فإنه - أي الشافعي - سرعان ما راح ينتج هذا الترفع داخل القبيلة نفسها (أو قريش)، حيث الله «جل ثناؤه قد خص قومه وعشيرته الأقربين في النذارة، وعمَّ الخلق بها بعدهم، ورفع بالقرآن ذكر رسول الله، ثم خصَّ قومه بالنذارة. إذ بعثه فقال (وانظر عشيرتك الأقربين). وزعم بعض أهل العلم بالقرآن أن رسول الله قال 'يا بني عبد مناف: إن الله بعثني أن أنظر عشيرتي الأقربين، وأنتم عشيرتي الأقربون'».(٣٨) وإذ هو «الترفع» بالعشيرة - بعد القبيلة - أو «بني عبد مناف» التي يلتقي عندها النسب الخاص بكل من النبي والشافعي مباشرة، فإنما ليخايل بنوع من الترفع « بشخصه» من وراء ذلك كله وهي المخايلة التي كان لا بد أن تتأدى بكتَّاب المناقب إلى وجوب «كون الشافعي متبوعاً بغيره من العلماء والمجتهدين، وأن يكون غيره أتباعاً له مطلقاً» بل وإلى حد القطع «بوجوب الصلاة عليه [يعني الشافعي للقرابة]».[٣٩] وهكذا تبتدئ مسيرة الترفع، الذي يبلغ حد التقديس، بالشخص (وهو النبي)، وتنتهي أيضاً بالشخص (الذي هو الشافعي)، وعبر توسط القبيلة والعشيرة، الذي بدا وكأن البعض يسعى إلى إقصائه، منتجاً للتماهي بين كل من النبي والشافعي، وإلى حد أمكن معه أن تتواتر الرواية عن البعض بأنه «رأى ليلة مات الشافعي، قائلاً يقول: الليلة مات النبي صلى الله عليه وسلم».[٤٠] بل إن الرازي قد راح يتجاوز مجرد ذلك، ليخايل ترتيباً على النسب القرشي للشافعي بأن تخطئته والرد عليه تكاد تبلغ مقام التخطئة والرد على الله نفسه، وذلك قياساً على قول النبي: «ألا من آذى [وردَ على] قرابتي، فقد آذاني [وردَ عليّ]، ومن آذاني [وردَ علي] فقد آذي [ورد على] الله».[٤١] فبدا وكأنه الانتقال من مجرد التماهي مع النبي إلى التماهي مع الله نفسه، حيث الرد على الشافعي نفسه هو - عبر وساطة الرد على النبي - رد على الله. ومن هنا ما قطع الرازي من أن «من تعرض لمنازعته (يعني الشافعي)، فقد جعل نفسه هدفاً لعذاب الله تعالى، من حيث إنه إهانة لقريب رسول الله (صلعم)»،[٤٢] التي هي - بدلالة ما سبق - إهانة للرسول، ثم إهانة بالتالي لله نفسه. وهنا فإنه، ومع إمكان الإحلال بالطبع للقبيلة (الكل) محل القريب (الفرد)، فإن الباب ينفتح واسعاً أمام إعادة إنتاج القبيلة-الأصل، وأعني من حيث تصبح «منازعة القبيلة» قياساً على «منازعة القريب» من قبيل «المنازعة لله».

وهكذا تتبدى الدلالة كاملة فيما سيبدو نوعاً من التسوية أقامه الشافعي بين كل من الله والنبي. وإلى حد «مشارفة آفاق التوحيد بين الإلهي والبشري بما يستتبعه ذلك من إهدار خصوصية الرسول وبشريته بوصفه مبلغاً للوحي وشارحاً له»؛[٤٣] وأعني من حيث أن مشارفة الشافعي لأفاق التوحيد بين الإلهي والبشري (الذي هو النبي)، إنما تقوم دلالتها في تلك المشارفة، من الرازي، لأفاق نفس التوحيد بين الإلهي والبشري (ولكن مع

ملاحظة أن دلالة «البشري» عنده إنما تقع على الشافعي). وأيضاً فيما يمكن المصير إليه من مشارفه آفاق التوحيد ذاته بين الإلهي والبشري (والذي هو القبيلي هذه المرة). وهكذا ينتج الخطاب ضروباً من الإحلال والتماهي، صريحة ومضمرة، بدأها الشافعي بإنتاج «التماهي» بين الله والنبي، ثم جاء من أحل القبيلة والشافعي محل النبي، تثبيتاً لسلطة أصل مقدس تستحيل منازعته.

والحق أن هذا التثبيت الكامل لسلطة الأصل ومركزيته (نصاً وشخصاً وقبيلةً)، هو ما يوجه عملية تأسيس الشافعي للأصول وترتيبه لها على نحو جعله يتعالى بسنة النبي إلى مقام النص الإلهي، كالقرآن تماماً. فإذ مضى البعض يؤسس لحضور «سنة النبي»، بوصفها اجتهاداً يعكس حدود خبرة النبي وتجربته؛ وهو التصور الذي سوف يبلغ بالبعض حدود إمكان تجاوزها،(٤٤) فإن الشافعي قد مضى، في المقابل إلى تثبيت سلطة هذا الاجتهاد وكأصل مطلق، وذلك عبر التعالي به من حدود «النتاج البشري» المشروط إلى مقام الوحي الإلهي اللامشروط الذي لم يكن ليجعل للنبي فقط سلطة أن:

> يسنّ فيما ليس فيه بعينه نص كتاب . . . [بل وأنْ] يلزمنا الله اتباعه في كل ما سنّ [سواء ما سنّ مع كتاب الله «مبيناً أو مكملاً»، أو فيما ليس فيه نص كتاب]. وجعل في اتباعه طاعته [أي الله]، وفي العنود عن اتباعها [أي السنة] معصيته [أي الله]، التي لم يعذر بها خلقاً، ولن يجعل له من اتباع سنة رسول الله مخرجاً، لما وصفت.(٤٥)

وأما ما وصف الشافعي مما يؤسس عليه لزوم هذا الاتباع، فإنما يتمثل فيما عقده من الربط والقران بين الله والرسول في «الطاعة والإيمان»، ثم ما ينبني عليه من قران «السنة والقرآن». فإذ مضى الشافعي إلى «أن الله وضع رسوله من دينه وفرض كتابه الموضع الذي أبان جل ثناؤه أنه جعله علماً لدينه، بما افترض من طاعته، وحرم من معصيته، وأبان من فضيلته، بما قرن من الإيمان برسوله مع الإيمان به»،(٤٦) مستدلاً بنصوص شتى تحتشد بها رسالته،(٤٧) فإنه قد راح ينتقل من هذا القران بينهما في «الإيمان» إلى قران «الكتاب» وهو القرآن، مع الحكمة التي سمعت من أرضى من أهل العلم بالقرآن يقول: «الحكمة [هي] سنة رسول الله» مستدلاً أيضاً بحشد من النصوص التي تتجاوز مجرد الجمع بين «الكتاب والحكمة» إلى اعتبار تلك «الحكمة [أو السنة]» من قبيل «القول الإلهي» وذلك عبر كونها من الوحي إلقاءً في الروع.(٤٨) وبالطبع فإنه يترتب على إثبات الإلهية للنبي (نصاً) أن تتسرب إليه (شخصاً)، وذلك حسب ما يبدو من إلغاء الشافعي أي تمايز بين النص والشخص.(٤٩) وإذ يبدو أن انسرابها إليه (شخصاً) لا بد أن يئول إلى انسرابها إليه (نسباً) كذلك؛ وأعني بحسب منطق «الإحلال والإزاحة» الذي يفعل مضمراً داخل الخطاب، فإن ذلك يتجاوب - على نحو كامل - مع ما سبق للشافعي إنتاجه من تكريس مركزية القبيلة والعشيرة حين جعلهما موضوعاً لخطاب إلهي؛ وأعني من حيث المخايلة، هنا، بانسراب الإلهية من (السنة) إلى (القبيلة)، ابتداءً من أن النبي هو الأصل-المركز فيهما

(السنة والقبيلة) معاً.

ولعل ما يؤكد أن مركزية السنة عند الشافعي هي نوع من إعادة إنتاج مركزية القبيلة داخل نسقه الفقهي، وبما يترتب على ذلك كله من تثبيت لمركزيته الخاصه،[٥٠] هو ما سيمضي إليه الشافعي من إعادة إنتاج نفس المركزية للقبيلة داخل نسقه من خلال اللغة بعد السنة. فإذ ينطلق المشروع الفقهي للشافعي بأسره من السؤال: «كيف البيان؟»، وبما يحيل إلى تمحوره الكامل حول البيان، فإن ذلك ينطوي، لا محالة، على تأكيد «مركزية اللغة» داخله؛ وذلك من حيث يكاد ينحل «البيان» إلى مجرد اللغة، حيث «البيان هو المنطق الفصيح المعرب عما في الضمير»[٥١] وهنا فإن ما يبدو من أن لفظ «المنطق» قد ينطوي على ما يجاوز اللغة سوف يجعل ابن كثير يمضي إلى أن المنطق هنا إنما «يعني النطق، وهو الأحسن والأقوى لأن السياق في تعليمه تعالى القرآن وهو أداء تلاوته، وإنما يكون ذلك بتيسير النطق على الخلق، وتسهيل خروج الحروف من مواضعها من الحرف واللسان والشفتين على اختلاف مخارجها وأنواعها»،[٥٢] وبما يئول إلى انحلال « البيان» إلى مجرد «اللغة واللسان»، وبأدق معانيهما، أي نطقاً وكلاماً فقط، وليس فصاحة أو بلاغة سوف تأخذ كامل تسميتها من البيان بدورها، حين تصبح «علم البيان».

وليس من شك في أن هذا التمركز اللغوي للفكر (وذلك من حيث ينحل – حسب الشافعي – إلى بيان)، والذي يكاد يحيل الفقه إلى نوع من التفكير باللغة وفيها، إنما ينطوي على نوع من التثبيت لمركزية القبيلة-الأصل (قريش)، وأعني من حيث يمضي الشافعي إلى «إن أولى الناس بالفضل في اللسان، من لسانه لسان النبي»،[٥٣] ولأن أحداً قد يصير إلى أن القصد من «لسان النبي» هنا هو «لسان العرب» على العموم، فإن الشافعي يتدارك فيخصص اللسان المقصود بالفضل بأنه «لسان قومه [يعني النبي] خاصة».[٥٤] وبالطبع فإنه وإذ سبق التنويه بأنه يصرف دلالة القوم إلى قريش بالذات، وذلك حسب تفسير ابن مجاهد، الذي تبناه كلياً لآية «(وإنه لذكر لك ولقومك)»، فإن ذلك يعني أن اللسان الأفضل، والحال كذلك، هو لسان قومه-قريش. وإذا كان «لا بد – مع تفاضل الألسنة – أن يكون بعضهم تبعاً لبعضهم، وأن يكون الفضل في اللسان المُتَّبع على التابع . . . فإنه لا يجوز أن يكون أهل لسانه أتباعاً لأهل لسان غير لسانه في حرف واحد، بل كل لسان تبعاً للسانه، وكل أهل دين قبله فعليهم اتباع دينه».[٥٥] وإذ يتكشف تثبيت «المركزية» عن تكريس «الاتباعية»، فإن ما يبدو من أنه «الاتباع» في الدين واللسان فقط هو ما يرتبه الشافعي على مركزية القبيلة-الأصل-اللسان، سوف يتسع عند الرازي إلى نوع من الاتباع المطلق يسنده إلى «قوله (صلعم): الناس تبعٌ لقريش في هذا الشأن، مسلمهم تبعٌ لمسلمهم، وكافرهم تبعٌ لكافرهم. وقوله (صلعم) في هذا الشأن ليس المراد به الخلافة [أو الدين]، لأن قوله كافرهم تبعٌ لكافرهم ينفي حمل اللفظ على الخلافة»[٥٦] (أو الدين بالطبع)، بل هو الاتباع مطلقاً وأبداً. وإذ تقوم الدلالة القصوى لاتساع الرازي بحدود الاتباع على نحو مطلق، في سعيه إلى أن يرتب على تثبيته لمركزية الشافعي «وجوب كونه متبوعاً لغيره من العلماء والمجتهدين، وأن يكون غيره أتباعاً له مطلقاً»،[٥٧] فإن ذلك يحيل، لا محالة، إلى انسراب «المركزية والاتباع» من القبيلة إلى الشخص. لكن ما يبدو

وكأنه الاتباع، هنا، لمجرد القبيلة أو حتى الشخص، سرعان ما سيتجاوز إلى تكريس «الاتباع» في المعرفة عموماً؛ وهو النوع من «الاتباع المعرفي» الذي سيترتب، هائلاً، على الانعكاس البنيوي لمركزية القبيلة داخل النسق الفقهي للشافعي.

فإذ سيبلغ إنتاج الشافعي لمركزية القبيلة ذروة اكتماله وتمامه، عبر إعادة إنتاجه لهذه المركزية من خلال النظام البنيوي لنسقه الفقهي بأسره الذي يبدو أن تمحوره حول ما يكاد يمثل ثابت بنيته الأعمق، أو «الدليل-الأصل»، هو أحد أشكال إنتاج القبيلة-الأصل – فإنه كان يمضي إلى ترسيخ ثوابت «الاتباعية» في الثقافة، على نحو كامل. إذ الحق أن الثقافة لن تتوقف بعده أبداً عن إنتاج هذا «الدليل-الأصل»، وتثبيت اتباعيته.

فقد مضى الشافعي يمحور جهده الفقهي كله حول بناء وتكريس «دليل-أصل» يستحيل الخروج عليه أو الانحراف عنه مطلقاً؛ وذلك ابتداء من «أن الله لم يجعل لأحد بعد رسول الله أن يقول إلا من جهة علم مضى قبله، وجهة العلم بعد: الكتاب والسنة والإجماع والآثار وما وصفت من القياس عليها»[٥٨]، ولأن ما وصف من القياس عليها لا يجاوز ألبتة حدود «ما طُلب بالدلائل على موافقة الخبر المتقدم، من الكتاب والسنة، لأنهما علم الحق المفترض طلبه»[٥٩]، فإن ذلك يعني أن جهة العلم هي الكتاب والسنة، أو النص (الذي هو علم إحاطة في الظاهر والباطن)، أو ما يُطلب بالدلائل منه (وهو علم في الظاهر دون الباطن)[٦٠] وهنا يُشار إلى أن مفهوم «النص» عند الشافعي قد راح ينبني عبر استراتيجية تعتمد آليتي التوسُّع والإلحاق، وأعني «التوسُّع» بالأعلى من وجوه العلم ليتسنى «إلحاق» الأدنى به، وإلى حد اعتباره جزءاً منه. وهكذا فإن ما سبق من توسُّع الشافعي بمفهوم (الوحي) ليبتلع السنة[٦١] سوف ينتج نفسه توسعاً بالسنة لإلحاق الإجماع بها كمجرد جزء منها، وبما يعنيه ذلك من مقاربته لتخوم الوحي بدوره.

ولقد تبنى الشافعي آلية في الاتساع بالسنة تنبني على مماثلتها باللغة وإلحاقها باللسان في الاتساع واستحالة الإحاطة، وذلك استناداً إلى قاعدته المؤسسة والحاكمة في أن «يُلحق (الشيء) بأولى الأشياء شبهاً به».[٦٢] وهكذا فإنه وإذ مضى إلى أن «لسان العرب أوسع الألسنة مذهباً، وأكثرها ألفاظاً، ولا نعلمه يحيط بجميع علمه إنسان غير نبي، ولكنه لا يذهب منه شيء على عامتها، حتى لا يكون موجوداً فيها من يعرفه»، فإنه راح يبني على ذلك «أن العلم به عند العرب كالعلم بالسنة عند أهل الفقه، لا نعلم رجلاً جمع السنن فلم يذهب منها عليه شيء».[٦٣] ولقد كان لزاماً أن يترتب على هذا التماثل بينهما من جهة العلم؛ وأعني من حيث «لا نعلم رجلاً (بمفرده) جمع (اللغة والسنة) فلم يذهب منها عليه شيء»، والذي يتأتى بالطبع من تماثلهما في «الاتساع واستحالة الإحاطة»، أن تكون السنة بدورها:

> لا نعلمها يحيط بجميع علمها إنسان غير نبي. ولكنه لا يذهب منها شيء على عامة أهل العلم، حتى لا يكون موجوداً من يعرفها [بمفرده] . . . وتبعاً لذلك فإنه لا سبيل إلى الإتيان على كافة السنن بالعلم إلا إذا جُمِعَ علم عامة أهل العلم بها [الذين] إذا فُرِّقَ علم كل واحد منهم، ذهب عليه

الشيء منها، ثم كان ما ذهب عليه منها موجوداً عند غيره.(٦٤)

وهكذا فإذ لا يكون موجوداً من يعرف (اللغة) كلها بمفرده، فإنه لا يكون موجوداً كذلك من يعرف (السنة) كلها بمفرده، «فيتفرد [لذلك] جملة العلماء بجمعها».(٦٥)

ولعل هذا التصور للسنة على هذا النحو من الاتساع الذي يستحيل معه أن يحيط بعلمها إنسان غير نبي، وبحيث لا يبقى من سبيل للعلم بها إلا عبر الجمع لما تفرق منها عند كل واحد، هو ما يؤسس كلياً لمفهوم الشافعي عن «الإجماع». فإذ مضى الشافعي يبني الحجة في «اتباع ما اجتمع الناس عليه، مما ليس فيه نص حكم لله، ولم يحكوه عن النبي»،(٦٦) منطلقاً من نوع من التمييز فيما اجتمعوا عليه بين «ما اجتمعوا عليه فذكروا أنه حكاية عن رسول الله، واحتمل غيره، ولا يجوز أن نعدَّه له حكاية»،(٦٧) فإنه سرعان ما راح يُلاشي أي تمايز بين المحكي وغير المحكي، ليطويهما معاً تحت المظلة الهائلة للسنة، وعلى نفس قاعدة اتساعها التي تجعلها – وكاللغة تماماً – «لا تعزب عن عامتهم، وقد تعزب عن بعضهم».(٦٨) وإذ يضاف ذلك إلى ما «نعلم من أن عامتهم لا تجتمع على خلاف لسنة رسول الله»، فإن ما أجمعوا عليه ولم يحكوه لا يكون، على قاعدة استحالة الإجماع على خلاف السنن لأنها لا تعزب عن الكل وقد تعزب عن البعض، من قبيل غيرالمخالف للسنة فقط، بل من قبيل السنة التي لا تعزب عن الكل، أو حسب تسمية الشافعي «السنة المجتمع عليها»(٦٩) التي يميزها عن السنة المحكية «تواتراً» أو حتى عبر «خبر الواحد» الذي أجهد نفسه تماماً في تثبيت حجته.(٧٠) والعجيب أن تمييز الشافعي، هنا، بين السنة منقولة أو محكية وبين «السنة المجتمع عليها» إنما يتجاوب تماماً مع تمييزه – الذي ألحق من خلاله السنة بالوحي – بين الوحي المتلو (أو القرآن) وبين وحي الإلقاء في الروع (أو السنة) الذي لا يتلى. فإذ الوحي–التلاوة يقابل السنة–الحكاية، فإن وحي الإلقاء في الروع (الذي لا يُتلى): يقابل سنة الإجماع (التي لا تُحكى)، وبما يعني أنها ذات الاستراتيجية في «التوسع والإلحاق» – التي ألحق من خلالها الشافعي السنة بالوحي – تعمل هنا إلحاقاً للإجماع بالسنة.

والحق أن مجرد البلوغ بقياس الشافعي للسنة على اللغة، في الاتساع واستحالة الإحاطة، إلى منتهاه، لمما يئول – بدوره – إلى إلحاق الإجماع بالسنة حتماً؛ وأعني من حيث إنه إذا كان اتساع الشافعي باللسان العربي – إلى حد اعتباره أوسع الألسنة – قد أمكنه من أن يلحق به ما يُقال بأنه أعجمي ليس منه، فإن اتساعه بالسنة سوف يكون – قياساً – أداته في أن يلحق بها ما يُقال بأنه ليس منها، لأنه لم يُحك منطوقاً، بل اجتُمِعَ عليه فقط.

وإذ ينطوي إلحاق الشافعي للإجماع بالسنة، على ما يحيل إلى انتزاعه من سياق كونه (أي الإجماع) التعبير الحي عن الخبرة التاريخية للجماعة بكل ما تتسع له من ضروب التراكم والتطور، والتعالي به إلى مقام النص المقدس الذي يجري تثبيته على نحو مطلق، فإنه يُلاحظ إن الشافعي قد راح يضع الإجماع كنص مطلق الحضور والهيمنة. فإذ مضى إلى أنه «لا يجوز الإجماع إلا على ما وصفت به من أن لا يكون مخالف»،(٧١) ثم راح يحدد بأنه

لا يكون مخالف مع الرأي «لأن الرأي إذا كان تَفُرّقَ (اختُلِفَ) فيه»، فإنه كان لا بد أن يقطع بأن «الإجماع لا يكون عن رأي».[٧٢] وبالطبع فإنه إذ لا يكون عن «رأي»، فإنه لا يبقى إلا أن يكون عن «نص». وإذن فإنها «المخالفة» التي يقصيها الشافعي ولا يسمح لها بأي حضور ضمن حدود «النص»، فيما يسمح لها بنوع من الحضور التافه وغير المنتج ضمن حدود الاجتهاد فقط، هي ما يتأسس عليها، أو على غيابها بالأحرى، «نصية» الإجماع. ذلك:

> أن ما كان لله فيه نص حكم، أو لرسوله سنة، أو للمسلمين فيه إجماع، لم يسع أحداً عَلِمَ من هذا واحداً، أن يخالفه. وما لم يكن فيه من هذا واحد كان لأهل العلم الاجتهاد فيه في طلب الشبهة (يعني التشابه) بأحد هذه الوجوه الثلاثة، فإذا اجتهد من له أن يجتهد وسعه أن يقول بما وجد الدلالة عليه، بأن يكون في معنى كتاب أو سنة أو إجماع، فإن ورد أمر مشتبه يحتمل حكمين مختلفين، فاجتهد فخالف اجتهاده اجتهاد غيره، وسعه أن يقول بشيء وغيره بخلافه. وهذا قليل.[٧٣]

وإذ تبدو المخالفة، هكذا، هي علامة الشافعي الفارقة بين «النص» و«الاجتهاد»، فإن إقصاءها عن محيط «الإجماع» لا يعني مجرد وضعه «كنص» فقط، بل وينطوي على تأكيد افتراقه عن «الاجتهاد» الذي يتدنى به الشافعي إلى مجرد لاحقة للنص، وكذا عن «الرأي» الذي يدينه ويقصيه تماماً خارج حقل التداول.

والحق أن تأكيد افتراق «النص» عن «الاجتهاد» قد راح ينعكس كلياً على استراتيجية الشافعي في بناء «الاجتهاد» مقابل «النص». إذ فيما اعتمد في بناء النص آليتي «التوسع والإلحاق»، فإنه سوف يعتمد في بناء الاجتهاد، على النقيض، آليتي «التضييق والإهدار»؛ وأعني «تضييق» الاجتهاد إلى مجرد القياس، لأنه «لا يكون أبداً إلا على طلب شيء، وطلب الشيء لا يكون إلا بدلائل، والدلائل هي القياس»،[٧٤] ثم الإهدار الكامل لكل من الرأي والاستحسان،

> ومن قال هذين القولين قال قولاً عظيماً، لأنه وضع نفسه في رأيه واستحسانه على غير كتاب ولا سنة موضعهما [يعني موضع الكتاب والسنة]، في أن يُتبع رأيه كما اتُبعا، وفي أن رأيه أصل ثالث أمر الناس باتباعه، وهذا خلاف كتاب الله عز وجل في أنه الله تبارك وتعالى إنما أمر بطاعته وطاعة رسوله، وزاد قائل هذا القول رأياً آخر على حياله بغير حجة له في كتاب ولا سنة ولا أمر مجتمع عليه ولا أثر»،[٧٥]

وبما يحيل إلى استحالة القول على غير أصل أبداً. وبالطبع فإن هذه الاستحالة هي الأصل في تضييق الشافعي لحدود الاجتهاد إلى حد لا يكاد يتمايز معه عن النص ألبتة.

وهكذا فإن القصد مما صار إليه الشافعي من أن «الاجتهاد ليس بعين قائمة [أي

ليس نصاً] وإنما هو شيء يحدثه [المجتهد] من نفسه»[٧٦] لم يكن أبداً تأسيس الاجتهاد كأصل مستقل الحضور، ولو في الحد الأدنى، بقدر ما كان هو إلحاقه «بالنص» على نحو لا يكاد يتميز عنه؛ وأعني من حيث راح الشافعي يرتب على أن «الاجتهاد ليس بعين قائمة [أو نص]، وإنما هو شيء يحدثه [المجتهد] من نفسه» أن المرء «لم يؤمر باتباع نفسه، وإنما أُمِرَ باتباع غيره، [ولهذا] فإحداثه على الأصلين اللذين افترض الله عليه أولى به من إحداثه على غير أصل أُمِرَ باتباعه، وهو رأي نفسه».[٧٧] وإذ ينحل الاجتهاد، هكذا، إلى نوع من «الإحداث على أصل»، لأنه «لا يكون إلا على مطلوب، والمطلوب لا يكون أبداً إلا على عين قائمة تُطلب بدلالة يُقصد بها إليها، أو تشبيه على عين قائمة . . . والخبر - من الكتاب والسنة - عين يتأخى [يتوخى] معناها المجتهد ليصيبه»،[٧٨] فإنه يكون قد انحل إلى «النص» - أو كاد - وأعني من حيث يضيق إلى الحد الذي لا يتسع لقول على غير أصل أبداً.

والحق أن ما يبدو - هنا - من إلحاق الشافعي للاجتهاد بالنص، عبر هذا التضييق، هو ما تأدى إلى أن «يمتنع بعض أهل العلم من أن يسمي هذا قياساً [أو اجتهاداً]، ويقول: هذا معنى ما أحل الله وحرم، وحمد وذم، لأنه داخل في جملته، فهو بعينه، لا قياس على غيره».[٧٩] وهكذا فالاجتهاد-القياس داخل في جملة النص، أو هو بعينه نص، لا قياس على غيره. وبالرغم من أن الشافعي - وحين بدا أن ما يعتبره «أقوى القياس»[٨٠] هو أدنى إلى النص - قد راح «يمنع أن يُسَمِّي 'القياس' إلا ما كان يحتمل أن يُشَبَّهَ بما احتمل أن يكون فيه شبهاً من معنيين مختلفين، فصرفه على أن يقيسه على أحدهما دون الآخر»،[٨١] وبما يعني أنه لا يُستحَق اسم القياس إلا «إذا ورد أمر مشتبه يحتمل حكمين مختلفين، فاجتهد [المجتهد] فخالف اجتهاده اجتهاد غيره، فإنه يسعه أن يقول شيئاً وغيره بخلافه»،[٨٢] فإنه يلاحظ أنه سرعان ما راح يتدارك بأن «هذا قليل»،[٨٣] كاشفاً عن طبيعة رؤيته للاجتهاد-القياس إما كنص، أو مجرد هامش ضئيل عليه.

والملاحظ أن استراتيجية الشافعي في إلحاق الاجتهاد بالنص على هذا النحو، إنما تنبني على نفس آليات استراتيجيته في بناء النص عبر «التوسع» بالأعلى مقابل «تضييق» الأدنى، ليتسنى إلحاقه به. وهكذا فإنه إذا كان الشافعي قد اتسع بالوحي (وهو الأعلى) ليتسنى إلحاق السنة به (وهي الأدنى)، وذلك عبر التضييق لها بحيث لا تتسع لما يكشف عن حدود وعي النبي وتجربته الخاصة بعيداً عن الوحي، ثم اتسع بالسنة-الوحي (وهي الأعلى) ليتسنى إلحاق الإجماع بها (وهو الأدنى)، وعبر ذات التضييق للإجماع بحيث لا يتسع لوعي الجماعة وخبرتها الحية، فإنه قد راح، بالمثل، يتسع بالنص - كتاباً وسنة وإجماعاً - (وهو الأعلى) ليتسنى إلحاق الاجتهاد به (وهو الأدنى)، وعبر ذات التضييق له بحيث لا يتسع لأي من ضروب الرأي أو الاستحسان. وفي كلمة واحدة فإنه التضييق للإنساني، وإلى حد إهداره، مقابل الاتساع بالنص ليبتلعه في جوفه.

وهكذا فإنه لا اعتبار لرأي واستحسان أو مصلحة وواقع، أو حتى تاريخ متحقق، بل راح الشافعي يقصي ذلك كله خارج السياق تماماً، إفساحاً للفاعلية المطلقة «للنص»، ولا شيء سواه. ولهذا فإنه إذا كانت الممارسة الفقهية السابقة عليه قد اتسعت لكل هذه

الضروب في بنائها للاجتهاد، فإن الشافعي قد راح يقطع معها على نحو كامل. فإذ «الرأي تَفرُّق – فإنه ليس لأحد أن يقول بما استحسن، فإن القول بما استحسن شيء يحدثه لا على مثال سبق . . . (ولهذا) فإنما الاستحسان تعسف وتلذذ أو قول بالهوى . . .، بل وحتى: من استحسن فقد شرع».[٨٤] وليس من اعتبار لواقع أو تاريخ، حتى ولو تحققت وقائعه، بل إنه الإهدار لها، مع تحققها، ما دامت تشي بما يبدو وكأنه الانحراف عن «النص». وهنا يُشار بالذات إلى واقعة «فتح مكة» التي يكاد ينفرد الشافعي برواية أنها «فُتحت صلحاً» مهدراً «إجماع أهل العلم، ومن له أدنى علم بالسير والفتوح – كالبلاذري وابن تيمية والسرخسي والكرخي والشوكاني وغيرهم – على أنها قد 'فُتحت' عنوةً، لا صلحاً».[٨٥] والغريب أن إهدار الشافعي لإجماع أهل العلم على رواية «الفتح عنوة» وانفراده برواية «الفتح صلحاً» لا يتأتى من تحقيقه لروايته (تاريخياً)،[٨٦] بقدر ما يتأتى من استدلاله عليها (فقهياً)، فجعل (الفقهي) – وللغرابة – يعيد بناء (التاريخي) ويوجهه.

فإذ تقطع أحكام النصوص بأن كل ما «فُتح عنوة»:

> يجب قسمته، فإن تركه الإمام ولم يقسمه، فوقفه المسلمون أو تركه لأهله، رُد حكم الإمام فيه، لأنه مخالف للكتاب ثم السنة معاً. فإن قيل فأين ذُكر ذلك في الكتاب؟ قيل: قال الله عز وجل «واعلموا أن ما غنمتم من شيء فإن لله خمسه وللرسول» – الحشر، ٤١ – وقسم رسول الله (صلعم) الأربعة الأخماس على من أوجف عليه بالخيل والركاب من كل ما أوجف من أرض أو عمارة أو مال.[٨٧]

ولأن شيئاً من ذلك الذي قضى به الكتاب والسنة (أو النص) لم يحدث بعد فتح مكة، ولم يقدر الشافعي على تصور أن يكون قضاء «النص» قد تعطل استثناءً بمكة «مَنّاً على أهلها» – على قول الشوكاني – أو تشريفاً لها، وهي على قول النبي نفسه، أحب بلاد الله إلى قلبه، فإنه قد راح يستدل من (الفقه) على (التاريخ) قاطعاً بأنها قد «فُتحت صلحاً لا عنوة»، لأنها وإذ لم تقسم بين الفاتحين يكون قد جرى عليها حكم «الفيء» الذي لا يُقسم، وليس «الغنيمة» التي تُقسم. وبالطبع فإنها إذ تكون «فيئاً»، تكون قد «فُتحت صلحاً لا عنوة»، لأن «ما فُتح صلحاً من غير قتال» هو ما يجري عليه فقط حكم «الفيء». وإذن فإنها الواقعة في (التاريخ) يُعاد بناؤها في ضوء ما جرى به (الفقه)، وحتى لو اقتضى الأمر إنكارها كلياً.[٨٨]

وبالطبع فإنه لا مجال ضمن سياق هذا الإقصاء لكل ما يخص الإنسان (عقلاً وواقعاً وتاريخاً) إلا لتكريس سلطة الدليل–الأصل من جهة، وتثبيت وجوب اتباعه من جهة أخرى، حيث لا يبدو من فعل للإنسان بإزاء هذا الدليل–الأصل، على مدى النص الشافعي بأسره، إلا مجرد الاتباع ولا شيء سواه. وإذا كان قد بدا أن بناء الدليل–الأصل هو ذروة الإنتاج للقبيلة–الأصل ضمن بنية النسق الفقهي (والمعرفي)، فإن وجوب الاتباع المعرفي لذلك الدليل–الأصل (أو النص) هو بدوره من قبيل الإنتاج لما سبق للشافعي تكريسه من وجوب اتباع القبيلة–الأصل (قريش)، ولما سيلحق، عند كاتبي مناقبه، من

وجوب اتباع الشخص (الشافعي)، وبما يحيل إلى اكتمال دورة إنتاج الأصل، ووجوب اتباعه (نصاً وقبيلة وشخصاً). وبالطبع فإنه، وعبر هذه الدورة من إنتاج الأصل وتثبيت اتباعه (نسباً ونصاً وشخصاً)، تتسرب القداسة، من خلال ضروب الإحلال والمبادلة، من الواحد إلى الآخر.

وهكذا فإن التجربة الأولى والأهم في «تأسيس التقديس» ضمن الثقافة، من خلال تكريس سلطة الدليل وتثبيتها، النص، أو النموذج-الأصل، وبكل ما يلازمه، فيؤسس له أو يتأسس به من تكريس سلطة النسب وتثبيتها، الشخص-الأصل، إنما تجد القدر الأكبر مما يؤسسها في الأغوار السحيقة للنفسي والاجتماعي، بل وحتى السياسي الذي يبدو قاراً تحت سطح نص الشافعي، يتأسس عبر ما يكرسه من التثبيت لسلطة الأصل، دليلاً أو نصاً (في الفقه) وحاكماً أو أميراً (في السياسة)، ثم تثبيته للعلاقة مع هذه السلطة اتباعاً وخضوعاً فقط.

والغريب حقاً أنه لن يكاد يمر قرن بعد الشافعي، إلا وتستعاد تجربته في تأسيس التقديس كاملة، ضمن سياق الجناح العقيدي لعلم الأصول أو «أصول الدين»، ومن خلال الأشعري، الذي سوف يكرس الحضور الكامل للأصل وهيمنته على نحو مطلق في الثقافة بأسرها. والحق أن خطابه يكاد أن يكون بأسره تنظيراً أكثر شمولاً واتساعاً للمسكوت عنه والمضمر الذي يتأسس عليه خطاب الشافعي كله. ومن هنا أن الخطاب الفقهي الشافعي إنما يجد (ورغم أسبقيته التاريخية) ما يؤسسه في الخطاب العقيدي الأشعري (الذي وإن كان اللاحق «تاريخياً» فإن أوليته تتأتى من كونه المؤسِّس معرفياً)، تماماً بمثل ما أن الخطاب الأشعري سوف يجد في الخطاب الشافعي أحد تحققاته أو تعيناته الأسبق تاريخياً.

والحق أنه، ومع إمكان صرف النظر عن هذه الأسبقية (تاريخية أو معرفية) للواحد منهما على الآخر، فإن التجاوب بينهما، سواء على صعيد ما يمارسانه وينتجانه، أو حتى حين يكونان موضوعين لممارسة، يكاد يبلغ حد التماثل الكامل. فإذ انطلق الشافعي يبلور خطابه ضمن سياق من الممارسة الفقهية التي ابتدأت مع الصحابة وحتى أصحاب المذاهب السابقة عليه، واتسعت لكل ضروب العقلي والتاريخي والواقعي، وإلى حد استدماج هذه الضروب التي تتكشف عن الفاعلية الكاملة للإنساني، ضمن بناء الأدلة الفقهية ذاتها (رأياً وأعرافاً وتقاليد وخبرات محلية وغيرها)، ثم راح الشافعي يحدث انقطاعاً داخل هذه الممارسة تحولت بمقتضاه من الاتساع للإنساني، وإلى حد استدماجه ضمن بنائها، إلى إهداره والاستغراق في بناء الدليل-النص كأصل لا سبيل إلا إلى احتذائه والتفكير به، فإن الأشعري بدوره لم يفعل إلا أن راح يمارس هكذا؛ وأعني أنه أيضاً قد راح يقطع مع ممارسة عقائدية انفتحت خلالها الفرق المتصارعة على ضروب من التاريخي والواقعي راحت تنعكس على الأبنية العقائدية لهذه الفرق التي تتكشف مجرد تسمياتها (خوارج ومعتزلة ومرجئة وشيعة) عن الاتساع للتاريخي إلى حد أن تأخذ منها اسمها ذاته، ليتعالى - وهو الذي كان جزءاً من هذه الممارسة المنفتحة إلى حد التنكر لهذا الواقعي والتاريخي (وهو ما يتكشف عنه ما جرى معه من التحول - فيما يتعلق بمجرد تسمية فرقته «الأشعرية» - من التاريخي إلى الشخصي، بكل ما يشع حول شخص الأشعري بالذات من

أطياف الديني ومخايلاته، وذلك على الضد من «السياسي» الذي يحيل إليه التاريخي)، ومستغرقاً في ضرب من التفكير بما نُصّ عليه، أو روي عنه، أو بما أُجمع واتفق عليه.[٨٩]

ومن هنا فإنه إذا كانت تنظيرات الفرق قبله قد اتسعت - إبان تحليلها للممارسة السياسية اللاحقة على وفاة النبي (صلعم) للوعي بفاعلية «منطق القبيلة» الذي راح يعمل في صوغ الأحداث من خلال الغلبة، حتى وإن تزركشت بالشورى، فإن الأشعري قد راح يهدر كل ذلك، ليؤسس ما جرى آن ذاك على مجرد الدليل من «النص أو الإجماع»، رغم أنه لا وجود لأي منهما في أحداث تلك الحقبة بحسب أي تحليل نزيه. ولعل الأصل في ذلك هو الرغبة في التعالي بتلك اللحظة في الماضي إلى فضاء تكتسب فيه قداسة (الأصل والإجماع) التي لا بد أن تتسرب، لا محالة، إلى سياسة الحاضر باعتبارها مجرد امتداد لها. وإذن فإنه السعي إلى تقديس «الحاضر» هو ما يؤسس لتقديس «الماضي» بوصفه أصله. وبالطبع فإنه يبقى أن هذا التفكير الأشعري بالأصل (نصاً أو إجماعاً)، إنما يتجاوب على نحو كامل مع ما سبق الإلماح إليه من إهدار الشافعي للتاريخي (المتعلق بفتح مكة) لحساب الأصل الفقهي.

بل إنه وحتى حين أصبح الواحد منهما موضوعاً لممارسة خطابية، فإن تماثلهما قد أبى إلا أن ينتج نفسه كاملاً أيضاً. فإذ تعالى كاتبو مناقب الشافعي (متابعين له) بقومه وعشيرته إلى حد جعلها موضوعاً لخطاب إلهي، فإن كاتب سيرة الأشعري قد أبى إلا أن يتعالى بقومه (أي الأشعري) أيضاً، وذلك عبر جعلهم موضوعاً لخطاب نبوي، بل وإلهي.[٩٠] ومن جهة أخرى فإنه إذا كان الربط بين الشافعي والنبي (وهو رأس قومه) قد تجاوز مجرد الربط بينهما «نسباً» إلى الربط بينهما «فكراً»، فإن الأمر نفسه قد جرى فيما يتعلق بالأشعري حيث تجاوز الربط بينه وبين الصحابي أبي موسى الأشعري (ولاحظ المخايلة «بالصحابي» هنا) مجرد الربط بينهما نسباً إلى الربط بينهما فكراً أيضاً؛[٩١] وبما يعني تماثل الواحد منهما مع الآخر فيما يتعلق بإعادة إنتاجه لسلفه «نبي أو صحابي». بل إن الأمر قد راح يتجاوز، مع الأشعري، مجرد الارتباط بالصحابي إلى مخايلة الارتباط بالنبي، ليس «نسباً» بل «فكراً» وتجربة. إذ الحق أن تحليلاً لتجربة التحول التي خاضها الأشعري إنما تتكشف، بلا أدنى مواربة، عن السعي إلى التماثل الكامل مع «النبي» تجربة وفكراً. والمدهش أن التجاوب بين الخطابين في «تأسيس التقديس» إنما يتجاوز ذلك كله، إلى التماثل على صعيد «التجربة الحية» القارة وراءها أيضاً؛ وأعني من حيث أن تجربة الأشعري إنما ستجد بدورها ما يؤسسها كاملاً في ذات الأغوار السحيقة للنفسي والاجتماعي، وحتى السياسي، ولكن على نحو أكثر مراوغة وتعقيداً.[٩٢]

فإذا كان تحليل نص الشافعي قد تكشف عن أن كافة المركزيات المنتجة للتقديس في خطابه، إنما تدور وتنبثق من مركزية النسب/الأصل، فإنه يبدو أن تحليل هذا التمركز الشافعي حول النسب/الأصل إنما يقتضي الانتقال إلى ضرب من التحليل يكاد يتعارض كلياً مع آلية تحليل الخطاب المتداولة في هذه الدراسة. إن الأمر يقتضي تجاوز تحليل النص (وهو الوحدة الصغرى في الخطاب) إلى تحليل الشخص تجربة ومسيرة. والحق أنه، وحتى مع صرف النظر عن أن هذا التحليل للشخص (الذي لا بد أن يعتمد

الآليات الفرويدية) يتعارض مع آلية تحليل الخطاب المتداولة هنا، فإنه يبقى أن مثل هذا التحليل للشخص في حاجة إلى ما يتجاوز حدود الانشغال في هذه الدراسة. وذلك بالرغم من أن تحليلاً أولياً قد يؤول إلى إمكان القراءة الفرويدية للشافعي/الشخص (وليس النص)، وأعني من حيث أنه قد عاش تجربة مؤلمة لم يجد سبيلاً للخلاص منها إلا عبر الالتياذ بنسبه القرشي، الأمر الذي جعله يتعالى بهذا النسب إلى مرتبة النسب/الأصل/المركز الذي راح يؤسس لنمط التفكير بالأصل الذي ساد بناء الثقافة بأسرها. ومن جهة أخرى فإنه يبدو أن الرغبة المكبوتة في قتل «الأب» (المعتزلي) البديل (أعني «زوج أم» الأشعري) كانت أحد أهم الدوافع الخفية وراء تحولات الأشعري التي يكاد ينتظمها ثابت الإعلاء والتسامي.

وبالطبع فإنه كان لا بد مع اكتمال «تأسيس التقديس» من خلال الأشعري وأفراد سلالته الكبيرة،[٩٣] وانسرابه إلى بناء الثقافة، بل واستحالته إلى أحد أهم ثوابت نظامها العميق، أن لا تتوقف الثقافة عن إنتاجه أبداً في صور وأشكال شتى تتضافر كلها في إضفاء التقديس وخلعه على «أنظمة وأفكار وأشخاص»، وعلى نحو راح يتيّسر معه التعالي بالحكام (الذين سيتكشف الخطاب لاحقاً، ومع الغزالي والرازي بالذات، عن أنهم موضوع التقديس وقصده) إلى مقام «الآلهة»، أو حتى أنصافها،[٩٤] وبالمبشرين بهم وحاملي صولجانهم إلى مصاف «الأنبياء»، وحتى بالإيديولوجيين وخادمي البلاط إلى حضرة «الأولياء» الذين ليس لأحد أن يقاربهم سؤالاً واعتراضاً، وإلا فهو «التكفير» جزاء من يخرق «التقديس»، فتنكشف عورات أحمق تعيس، أو يسقط القناع عن جلالة «الرئيس».

الهوامش

(١) راجع الاستشهاد

As quoted in Thomas F. O'Dea, *The Sociology of Religion* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1966) 20.

(٢) فحين يقرأ المرء للإسفرائيني أن «أحداً من أسلاف أهل الأدب لم يقر بشيء من بدع الروافض والقدرية، غير أن جماعة من المتأخرين من أهل الأدب تدنسوا بشيء من ذلك تقرباً إلى ابن عباد طمعاً في الدنيا والرياسة، وأظهروا شيئاً من الرفض والاعتزال، ومن كان متدنساً بشيء من ذلك لم يجز الاعتماد عليه في رواية أصول اللغة وفي نقل معاني النحو، ولا في تأويل شيء من الأخبار، ولا في تفسير آية من كتاب الله تعالى»، فإنه يدرك أن الأمر لا يقف عند مجرد إلصاق الدنس بالخطاب النقيض (الشيعي والمعتزلي)، بل ويتجاوز إلى تكريس الارتباط بين المدنس والدنيوي، في مقابل انفراده بوصف «المقدس» الذي يضمه في هوية مع «الديني» لا الدنيوي. انظر: الإسفرائيني، **التبصير في الدين**، نشرة السيد عزت العطار الحسيني (القاهرة: مطبعة الأنوار، ط ١٠، ١٩٤٠)، ص ١١٧.

(٣) وإذ قد يُصار إلى أن القداسة في الخطاب السني هي التي تتحدد بالقداسة في الخطاب

الشيعي، وليس العكس (حيث ميتافيزيقا الإمامة وتقديس الأئمة)، فإنه يلزم التنويه بأن مسار التقديس في الممارسة السنية، السابقة على تبلورها كخطاب، قد انبثق سابقاً على انبثاقه في كل من الممارسة والخطاب الشيعيين. إذ الحق أنه إذا كان مسار التقديس في الخطاب الشيعي قد انبثق مع تبلور نظرية «النص من الله» كسبيل لتعيين الإمام، وهو الأمر الذي لم يعرفه التشيّع كممارسة أبداً، فإنه قد انبثق في الممارسة السنية أولاً؛ وأعني مع تبلور نظرية «القضاء من الله» كسبيل لتعيين الخليفة أو السلطان مبكراً جداً مع معاوية، والتي لاحت إرهاصاتها أولاً عند عثمان حين أحال الخلافة إلى «رداء الله الذي كساه». انظر: ابن قتيبة، **الإمامة والسياسة**، تحقيق طه الزيني (القاهرة: مكتبة الحلبي، ١٩٦٧)، جـ ١، ص ٣٨.

(٤) وإذا كان هذا التلازم بين الشافعية والأشعرية قد جعل ممكناً لابن عساكر «المحقق الكبير لسيرة الأشعري في القرن السادس»، أن يلاحظ: «أخذْ عامة أصحاب الشافعي بما استقر عليه مذهب أبي الحسن الأشعري، وتصنيفهم الكتب الكثيرة على وفق ما ذهب إليه الأشعري»، فإنه يجعل انعكاس الأمر ممكناً أيضاً؛ حيث لم يأخذ الأشعري وكبار أصحابه من بناة المذهب، كالبغدادي والجويني والغزالي والإسفرائيني والشهرستاني والآمدي والرازي وغيرهم، بأصول الشافعي فقط، بل وصنّف معظمهم فيها أيضاً. انظر: ابن عساكر، **تبيين كذب المفتري فيما نُسب إلى الإمام أبي الحسن الأشعري**، نشرة القدسي (دمشق: مطبعة التوفيق، ١٣٤٧ هـ)، ص ١٤٠. وعلى أي الأحوال فإنه يبقى أن الأمر إنما يتجاوز مجرد الأخذ والتصنيف إلى الانبناء، في العمق، حسب نفس نظام التفكير، بل واشتغال المفاهيم نفسها، وطرائق التفكير وآلياته نفسها.

(٥) أحمد أمين، **ضحى الإسلام** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، جـ ٢، ص ص ١٣٧-١٣٨.

(٦) حاجي خليفة، **كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون** (بغداد: منشورات مكتبة المثنى، جـ ١، ١٣٨٦ هـ)، ص ٤١.

(٧) ابن خلدون، **المقدمة**، نشرة علي عبد الواحد وافي (القاهرة: نهضة مصر ،ط ٣، د.ت.)، جـ ٢، ص ٥٦٨.

(٨) ولعل ذلك يعني أن التمركز النقلي للثقافة ليس أبداً من نتاج الإسلام وفعله، لأنه إنما يجد ما يؤسسه في نظام أسبق للتفكير والوجود؛ وأعني نظام القبيلة الذي سعى الإسلام - للمفارقة - إلى تجاوزه وتخطيه. ومن هنا، لا محالة، استحالة الارتداد بهذا التمركز إلى هيمنة نص ما في الثقافة، حيث يبدو أن هذا التمركز النقلي هو الذي يؤسس لطريقة في مقاربة النصوص تئول إلى تحقيق هيمنتها، وذلك عبر تحويلها إلى معلقات للاستظهار وليس القراءة. وإذن فالتمركز النقلي، هكذا، هو المنتج لهيمنة النص، وليس العكس.

(٩) فالملاحظ أن قراءة لحلم المأمون، الذي تُرد إليه عملية نقل الموروث اليوناني، بصرف النظر عن مدى صدق الحلم أو كذبه، إنما تكشف عن القصد الواعي إلى تدشين عملية نقل للمأثور العقلي اليوناني لم تعرف الثقافات القديمة مثيلاً لها. انظر: ابن النديم، **الفهرست**، نشرة فلوجل (بيروت: مكتبة خياط، د. ت.)، ص ٢٤٣. ولسوء الحظ فإن هذا النقل للمأثور العقلي لم يكن مرتبطاً بالسعي الحق إلى بلورة العقل أساساً، بقدر ما ارتبط بالقصد إلى توظيفه بحالته في المواجهة مع الخصوم الإيديولوجيين للسلطة السائدة. والحق أن رصداً لمصائر هذا المأثور العقلي في الإسلام

لما يكشف عن أن الأمر لم يتجاوز حدود التوظيف الايديولوجي له من جانب السلطة إلى استيعابه كجزء من ممارسة خلاقة تستهدف إنتاج العقل حقاً. ومن هنا قشريته وعدم إنتاجه داخل الثقافة أبداً. انظر: علي مبروك، «الانكسار المراوغ للعقلانية: من ابن رشد إلى ابن خلدون»، **ألف** ١٦ (١٩٩٦)، ص ص ٨٩–١١٥.

(١٠) ولعل ذلك يرتبط بحقيقة أن الاشتغال بالعقل وعلومه «لم يظهر في الملة إلا بعد أن تميز حملة العلم [أو نقلته] ومؤلفوه: واستقر العلم [النقلي في جوهره] كله». ويعني أن الاشتغال بالعقل قد جاء متأخراً، وبعد أن استقرت آليات النقل على نحو تام. انظر ابن خلدون، **المقدمة**، سبق ذكره، جـ ٣، ص ١٢٥٩.

(١١) تغص كتب التفسير بالذات بالعديد مما يبدو منتحلاً على الله، وخصوصاً فيما يتعلق بالبشارات عن فضل النبي (صلعم) والأمة.

(١٢) الرازي، **مختار الصحاح**، ترتيب محمود خاطر (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٧٦)، ص ٤٠٥.

(١٣) الباقلاني، **الإنصاف فيما يجب اعتقاده**، نشرة محمد زاهد الكوثري (القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث، ١٣٦٩ هـ)، ص ٦١. ولقد بلغت أهمية هذه الصفة حد القول بأن تسمية علم بأسره قد اشتقت منها، وأعني علم الكلام، «لأن أشهر مبحث فيه هو كلام الله، هل هو قديم أو حادث». انظر: حسن حنفي، **دراسات إسلامية** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت.)، ص ٧.

(١٤) «قال سيدنا المصطفى (صلعم) فيما روي عنه: 'السلطان ظل الله ورمحه في الأرض'». انظر: ابن عساكر، **تبيين كذب المفتري**، سبق ذكره، ص ١٠١.

(١٥) الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف بمصر، ط ٤، ١٩٧٩)، جـ ٤، ص ٥٣٣.

(١٦) محمود شكري الألوسي، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، شرح وضبط محمد بهجت الأثري (القاهرة: المكتبة الأهلية بمصر، ط ٢، ١٩٢٤)، جـ ١، ص ١٥.

(١٧) أ. ي. ونسنك، **المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي** (ليدن: مطبعة بريل [الاتحاد الأممي للمجامع العلمية]، ١٩٤٣)، ص ٥٠٣.

(١٨) حيث أورد البخاري الحديث نفسه بدلالة «الخروج والثورة»، وليس الجهل وعدم المعرفة.

(١٩) محمد رضا المظفر، **عقائد الإمامية** (القاهرة: المطبعة العالمية، ط ٨، ١٩٧٣)، ص ٧٣.

(٢٠) وذلك – حسب حاجي خليفة – عنوان كتاب للرازي، كان غريباً أنه قد كتبه على شرف أحد سلاطين زمانه. انظر: الرازي، **أساس التقديس** (القاهرة: مكتبة الحلبي، ١٩٣٥)، ص ٣.

(٢١) ابن خلدون، **المقدمة**، سبق ذكره، جـ ٣، ص ١٠٢٦.

(٢٢) إذا كان ثمة من أشار، كالجابري، إلى المركزية المعرفية لعلم «أصول الفقه» داخل الثقافة الإسلامية بأسرها، وليس بالنسبة لأصول الدين فقط، فإنه يلزم التأكيد، في المقابل، على المركزية المضادة لعلم «أصول الدين»، والتي تتبنى، لا على مجرد أسبقيته التاريخية على «أصول الفقه» ابتداءً من تبلوره كعلم للفرق أولاً، بل وتتجاوز إلى أسبقيته المعرفية أيضاً، والتي لا تتأتى فقط من تبلور الإسهام النظري في أصول الفقه داخله أولاً، وهو الإسهام الذي أفاد منه الشافعي بالقطع، بل تتأتى أيضاً – وهو الأهم – من حقيقة أن العديد من مسائل أصول الفقه وقضاياه إنما تجد ما

يؤسسها بنيوياً في البناء النظري العميق لأصول الدين، وذلك ابتداءً من أن الأصوليين قد مارسوا التنظير لأصولهم الفقهية ضمن سياق من التفكير في فضاء عقائدي خالص. وهنا فإنه إذا كان الرازي قد آثر إلا أن يجعل الشافعي متبنياً - بل مبلوراً - لأصول الدين على طريقته، فإن مؤلفاً متأخراً، هو بياضي زادة، لم يشأ هو الآخر إلا أن يجمع من نصوص أبي حنيفة ورسائله ما يكاد يكون مذهباً في أصول الدين يقوم وراء إنجازه الفقهي. وبالرغم مما تنطوي عليه هذه المحاولات من تعسف، فإنه يبقى أن ذلك يكشف عن أن المركزية القائمة في الثقافة لأصول الدين لم تقبل إلا جعل التنظير في أصول الفقه تابعاً لبناء عقائدي قد يكون حتى مضمراً وغير معلن. انظر: محمد عابد الجابري، **تكوين العقل العربي** (بيروت: دار الطليعة، ط ١، ١٩٨٤)، ص ٩٦ وما بعدها؛ والرازي، **مناقب الشافعي** (طبعة مصر، د. ن.، ١٢٧٩ هـ)، ص ٦٧ وما بعدها؛ وبياضي زادة، **الأصول المنيفة للإمام أبي حنيفة**، تحقيق إلياس جلبي (اسطنبول: منشورات كلية الإلهيات-جامعة مرمرة، ١٩٩٦)، ص ٣١ وما بعدها.

(٢٣) محمود شكري الألوسي، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، سبق ذكره ، جـ ٣، ص ١٨٢.

(٢٤) ابن خلدون، **المقدمة**، سبق ذكره، جـ ٢، ص ص ٤٨٥-٤٨٦.

(٢٥) أو من العجم الذين «لا يعتبرون المحافظة على النسب في بيوتهم وشعوبهم». انظر **المرجع السابق**، ص ٤٨٦.

(٢٦) ابن خلدون، **كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر** (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٣)، مجلد ٢، ص ٦. وراجع ورود هذه الفكرة في: ابن حزم، **جمهرة أنساب العرب** (بيروت: دار الكتب العلمية، ط ١، ١٩٨٣)، ص ٢.

(٢٧) السلطان الأشرف عمر بن يوسف بن رسول، **طرفة الأصحاب في معرفة الأنساب**، تحقيق ك. و. سترستين (دمشق: مطبعة الترقي، ١٩٤٩)، ص ٩.

(٢٨) انظر علي مبروك، **الإمامة والسياسة .. الخطاب التاريخي في علم العقائد** (القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ٢٠٠٢).

(٢٩) ولعل أحداً لم يحظ كالشافعي بمثل هذا القدر من كتب المناقب.

(٣٠) الرازي، **مناقب الشافعي**، سبق ذكره، ص ٥.

(٣١) **المرجع السابق**، ص ٤٧.

(٣٢) الشافعي، **أحكام القرآن**، تعريف وتقديم محمد زاهد الكوثري (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٠)، جـ ١، ص ٦.

(٣٣) وهنا يشار إلى أن الفضاء الثقافي في الإسلام قد اتسع منذ ما قبل الشافعي لضرب من الترابط الحاسم والوثيق بين الأنساب والفقه بالذات، حيث «كان الناس في صدر الإسلام يتعلمون 'الأنساب' كما يتعلمون 'الفقه' وكانوا إذا قصدوا سعيد بن المسيب للتفقه في الدين، قصدوا عبد الله بن ثعلبة ليأخذوا عنه 'الأنساب'، وكان الخلفاء الأربعة الراشدون أنفسهم وكثير من الفقهاء من أعلم الناس بالأنساب أيضاً». انظر السلطان الأشرف عمر بن يوسف بن رسول، **طرفة الأصحاب في معرفة الأنساب**، سبق ذكره، ص ٥.

(٣٤) ابن حجر العسقلاني، **توالي التأسيس بمعالي ابن إدريس، في مناقب سيدنا ومولانا**

الشافعي (القاهرة: مكتبة الأداب، ط ١، ١٩٩٤)، ص ١٧٨.
(٣٥) الشافعي، **الرسالة**، تحقيق محمد سيد كيلاني (القاهرة: مكتبة الحلبي، ط ٢، ١٩٨٣)، ص ١١.
(٣٦) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.
(٣٧) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.
(٣٨) **المرجع السابق**، ص ١٢.
(٣٩) الرازي، **مناقب الشافعي**، سبق ذكره، ص ص ١٢، ٢٣٥.
(٤٠) الشافعي، **أحكام القرآن**، سبق ذكره، جـ ١، ص ١١، وانظر الرواية نفسها في: ابن حجر، **توالي التأسيس بمعالي ابن إدريس**، سبق ذكره، ص ١٩١.
(٤١) الرازي، **مناقب الشافعي**، سبق ذكره، ص ٢٣٩.
(٤٢) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.
(٤٣) نصر أبو زيد، **الإمام الشافعي وتأسيس الإيديولوجية الوسطية** (القاهرة: سينا للنشر، ط ١، ١٩٩٢)، ص ص ٤٥-٤٦.
(٤٤) ومن حسن الحظ أن رواية للشافعي قد أفادت بأنه كان من بين الصحابة أنفسهم من بلغ حدود هذا التجاوز. حيث «أخبرنا مالك عن زيد بن أسلم عن عطاء بن يسار: "أن معاوية بن أبي سفيان باع سقاية من ذهب أو ورق [فضة] بأكثر من وزنها، فقال له أبو الدرداء: سمعت رسول الله ينهى عن مثل هذا، فقال معاوية: ما أرى بهذا بأساً؛ فقال أبو الدرداء: من يعذرني من معاوية: أخبره عن رسول الله، ويخبرني عن رأيه"». وهكذا «الرأي» يجاوز الخبر عن النبي عند صحابي كمعاوية. انظر: الشافعي، **الرسالة**، سبق ذكره، ص ١٩٢.
(٤٥) **المرجع السابق**، ص ٥١.
(٤٦) **المرجع السابق**، ص ٤٣.
(٤٧) **المرجع السابق**، ص ص ٤٦-٤٩.
(٤٨) **المرجع السابق**، ص ٥٣.
(٤٩) وأعني من حيث لا مجال لأي تمايز بين «فرض الله اتباع سنة نبيه» (أو النص) وبين «فرضه طاعة النبي نفسه» (أو الشخص). انظر **المرجع السابق**، ص ص ٤٣، ٤٦.
(٥٠) ولعل هذه المركزية الخاصة هي الجذر الأعمق لكل أشكال المركزية التي يكاد يستحيل خطابه إلى ساحة لإنتاجها.
(٥١) الزمخشري، **الكشاف عن حقائق التنزيل**، تحقيق محمد الصادق قمحاوي (القاهرة: مكتبة الحلبي، ١٩٧٢)، جـ ٤، ص ٤٣.
(٥٢) ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم** (القاهرة: مكتبة الحلبي، د. ت.) جـ ٤، ص ٢٧٠.
(٥٣) الشافعي، **الرسالة**، سبق ذكره، ص ٢٩.
(٥٤) **المرجع السابق**، ص ٣١.
(٥٥) **المرجع السابق**، ص ٢٩.
(٥٦) الرازي، **مناقب الشافعي**، سبق ذكره، ص ٢٣٥.
(٥٧) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.
(٥٨) الشافعي، **الرسالة**، سبق ذكره، ص ٢٢١.

(٥٩) **المرجع السابق**، ص ٢٥.
(٦٠) والحق أن تمييز الشافعي بين علم إحاطة في الظاهر والباطن يكون من «النص»، وبين علم إحاطة في الظاهر فقط يأتي من القياس، إنما يرتبط بموقف يتعالى «بالنص» على حساب الاجتهاد، حتى ولو كان اجتهاداً عليه. انظر: الشافعي، **الرسالة**، سبق ذكره، ص ٢١٢.
(٦١) حيث «ما فرض رسول الله (صلعم) شيئاً قط إلا بوحي، ومن الوحي ما يُتلى (القرآن) ومنه ما يكون وحياً إلى رسول الله (صلعم) فيُستن به. وقد قيل ما لم يُتل قرآناً إنما ألقاه جبريل في روعه بأمر الله، فكان وحياً إليه». انظر: الشافعي، **الأم** (كتاب إبطال الاستحسان)، نشرة محمد زهري النجار (بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر، د. ت.)، جـ ٧، ص ٣٠٣.
(٦٢) الشافعي، **الرسالة**، سبق ذكره، ص ٢٦.
(٦٣) **المرجع السابق**، ص ٢٧.
(٦٤) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.
(٦٥) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.
(٦٦) **المرجع السابق**، ص ٢٠٣.
(٦٧) **المرجع السابق**، ص ٢٠٤.
(٦٨) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.
(٦٩) الشافعي، **الأم** (كتاب جماع العلم)، سبق ذكره، جـ ٧، ص ٢٧٩.
(٧٠) **المرجع السابق**، ص ص ٢٧٨-٢٨٦، وكذا: **الرسالة**، سبق ذكره، ص ص ١٧٥-٢٠٣.
(٧١) الشافعي، **الأم** (كتاب جماع العلم)، سبق ذكره، جـ ٧، ص ٢٨١.
(٧٢) **المرجع السابق**، ص ٢٧٩.
(٧٣) **المرجع السابق**، ص ٢٨٥.
(٧٤) الشافعي، **الرسالة**، سبق ذكره، ص ٢٢٠.
(٧٥) الشافعي، **الأم**، سبق ذكره، جـ ٦، ص ٢٠٠.
(٧٦) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.
(٧٧) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.
(٧٨) الشافعي، **الرسالة**، سبق ذكره، ص ٢١٩.
(٧٩) **المرجع السابق**، ص ٢٢٤.
(٨٠) **المرجع السابق**، ص ٢٢٣.
(٨١) **المرجع السابق**، ص ٢٢٤.
(٨٢) الشافعي، **الأم** (كتاب جماع العلم)، سبق ذكره، جـ ٧، ص ٢٨٥.
(٨٣) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.
(٨٤) **المرجع السابق**، ص ٢٧٩، وكذا: **الرسالة**، سبق ذكره، ص ص ١٧، ٢٢٠.
(٨٥) انظر: محمد بلتاجي، **منهج عمر بن الخطاب في التشريع** (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧٠)، ص ص ١٦٠-١٦١.
(٨٦) وهو – طبقاً للرازي – «من أعرف الناس بالتواريخ». انظر: **مناقب الشافعي**، سبق ذكره، ص ٣٧.
(٨٧) الشافعي، **الأم**، سبق ذكره، جـ ٤، ص ١٨١.

(٨٨) ولعل الشافعي كان يدشن، هكذا، مبدأ إهدار الوقائع لحساب الأصول، الذي سيتداوله الأشاعرة بقوة عند بنائهم لخطابهم التاريخي بالذات. انظر: علي مبروك، **الإمامة والسياسة .. الخطاب التاريخي في علم العقائد**، سبق ذكره، ص ٩٢ وما بعدها.

(٨٩) فعلى مدى نصه المؤسس القصير **الإبانة عن أصول الديانة** الذي لا تتجاوز صفحاته السبعين عدداً، استخدم الأشعري ما يدنو من ثلاثمائة وخمسين أثراً من القرآن والحديث والصحابة والعلماء وحملة الآثار، بل وحتى آثاراً ليست منسوبة لأحد، الأمر الذي يعني أن حوالي خمسة آثار تقريباً تحضر في كل صفحة من صفحات نصه، وبما يحيل إلى سيادة آلية التفكير بالنص على بناء خطابه على نحو كامل. انظر: الأشعري، **الإبانة عن أصول الديانة**، نشرة قصي الخطيب (القاهرة: المكتبة السلفية، د. ت).

(٩٠) ابن عساكر، **تبيين كذب المفتري**، سبق ذكره، ص ٤٣ وما بعدها.

(٩١) الشهرستاني، **الملل والنحل**، تحقيق عبد العزيز الوكيل (القاهرة: مكتبة الحلبي، ١٩٦٨)، جـ ١، ص ٩٤.

(٩٢) لولا تخوف الاستطالة (وقتاً ومساحة) لاتسع التحليل لتفكيك ضروب من التقديس أكثر خفاء ومراوغة، ولهذا فإن الأمر لا يتجاوز هنا مجرد توطئة لها ما بعدها.

(٩٣) وإلى حد أن واحداً من أفراد هذه السلالة - أعني الرازي - سيجعل من «تأسيس التقديس» عنواناً لأحد كتبه.

(٩٤) فليس من معنى لإصرار «الإعلاميات العربية» على تفخيم «الحكام» - رغم كل بؤسهم - بأوصاف الجلالة والسمو بكل ما تخايل به من إيحاءات معلومة، إلا تثبيت المخايلة بما سبق وانسرب من بناء الثقافة إلى الوعي، أو بالأحرى «اللاوعي الجمعي»، تعالياً بالسلطان إلى مقام الإله.

الشعر المحدث وأقنعة القداسة:
قراءة في الخطاب الشعري القديم

صلاح كامل سالم

كان موقف النقد العربي القديم، إزاء الشعر المحدث، أول استشعار حقيقي لمدى التحول الذي أصاب مسار الشعر العربي، إبان نهاية القرن الأول الهجري، سواء من ناحية الرؤية أو التعبير. ففيما قبل هذه الفترة لم تكد تتواتر أقوال عن توصيف الشاعر بـ «المحدث»،[١] أو نرى أحكاماً نقدية تسم النتاج الشعري الجديد بـ «الانحراف»[٢] عن طريق الشعراء القدامى، أو «العدول»[٣] عن المحجة، أو «الزوال»[٤] عن النهج المعروف والسنن المألوف. وبالتالي، أضحت أشعار المحدثين، عند النقاد القدماء، «لا تشبه أشعار العرب»[٥] ولا تجري على طريقتهم؛ بل هي أشعار «فاسدة»[٦] تارة، و«باطلة»[٧] تارة أخرى.

لم يكن هذا الفساد أو البطلان، حسب هذه الرؤية، نابعاً من محض استظهار بعض الملامح الجديدة أو التغييرات الفنية اليسيرة في بنية القصيدة المحدثة؛ بل كان ناتجاً عن رؤية تستشعر نمطاً مغايراً من الشعر، يجسد تهديداً حقيقياً لمجمل التصورات الراسخة التي أسهمت في تشكيل الحساسية الذوقية للناقد العربي التقليدي، وتوجهاته المعرفية، وكيانه الوجودي على حدٍّ سواء. فبدا الشعر المحدث، إذن، يمثل بؤرة من التحولات المعارضة لأكثر من مستوى من مستويات الثبات، وموجهاً ضد أوجه متعددة من القداسات التي يرضخ لها المجتمع العربي القديم. إنه شعر يتعارض، من ناحية، مع ما سُمّي «طريقة العرب» أو «نمط الأعراب» أو «طريقة القدماء» في قول الشعر؛ ويبشّر، من ناحية ثانية، برؤى وقيم وممارسات تخالف ما تعارفت عليه الجماعة العربية؛ ويفجّر، من ناحية ثالثة، أفكاراً وآراء تقود إلى إدراك الحياة وفهم متغيراتها بشكل يبدو مناوئاً لما استقر عليه الوعي الديني ومعطياته الثابتة، في هذه المرحلة.

وحين يطرح الشعر المحدث هذه الأبعاد التمردية المتعددة، فإن «الإحداث» فيه لا يبعد كثيراً – لغوياً أو مفهومياً – عن التوجهات المعاصرة للحداثة modernism، التي تعني، في مستوى من مستوياتها، أن:

> كل العلاقات الاجتماعية التقليدية الجامدة، وما يحيط بها من موكب المعتقدات والأفكار، التي كانت قديماً محترمة ومقدسة... تنحلّ وتندثر... وكل ما كان تقليدياً ثابتاً يطير ويتبدّد كالدخان، وكل ما كان مقدساً يعامل باحتقار وازدراء، ويضطر الناس في النهاية إلى النظر لظروف معيشتهم وعلاقاتهم المتبادلة.[٨]

إن قيام الشعراء المحدثين بانتهاكاتهم للتصورات القديمة، فنياً واجتماعياً ودينياً؛ يكاد يتماس تماساً حقيقياً مع ما يميز الطابع التحويلي للحداثة، إذ «كل ما هو مقدَّس يجري تدنيسه، فلا شيء يتسم بالقداسة، ولا أحد يبقى محظور اللمس. الحياة تفقد قدسيتها بصورة كاملة».(٩)

وما تجدر الإشارة إليه، في هذا السياق، أن مستويات الثورة التي تبناها أنصار الشعر المحدث، ضد أوجه القداسة، لم تكن - رغم تنوعها - منفصلة أو متضاربة، وإنما تتجاوب أبعادها، وتتشابك عناصرها، لتصنع منظومة متكاملة، تتعارض - جذرياً - مع مستويات الثبات وتجلياته المختلفة. فالتمرد الفني على النموذج الشعري للأعراب القدماء يتصل بالعناية بتجربة الأنا الشعرية المحدثة وإعطاء الأولوية لتجربة الذات وعالمها بما يتضمنه من ملابسات ورغبات وانفعالات، في مقابل الانخلاع من عالم القصيدة القديمة وتعريته، وهتك القيم التي تحول دون تحقيق تجربة الذات إبداعياً. والثورة على قيم عالم الأعراب، أو ما عُرِفَ بـ «الشعوبية» تقترن بالأشعار التي أنتجها الصراع الاجتماعي والحضاري بين العرب وغيرهم من الأجناس الأخرى، فإذا كان العصر القديم يتميز بهيمنة النزعة العروبية ومحاولة المحافظة على ثقافتها النقية، فإن مرحلة الشعر المحدث أنتجت طابعاً انفتاحياً، نتيجة اندماج الثقافات والأجناس والانقلابات الحادثة في التكوين الطبقي والاجتماعي، فاتسمت بظهور نزعات أخرى تحاول البحث عن كيانها الجديد. أما المجون، الذي تجسَّد في تناول موضوعات صادمة لأخلاقيات البيئة العربية القديمة، كالغزل الجسدي المكشوف أو الغزل الذكوري، فإنه يرتبط بالأشعار المحدثة التي حاول الشعراء من خلالها التصدي للقيم السائدة ومناهضتها، في سبيل تبنّي قيم أخري جديدة ورؤى مغايرة، تتوافق وميول الواقع الجديد المختلف. فلم يكن أمامهم إلا أن يخوضوا، على الصعيد الشعري، صراعاً أخر، يقترن، هذه المرة، بمحاربة العادات والتقاليد والأعراف التي يتشبث بها دعاة المحافظة على الثبات والاستقرار في المجتمع العربي. ولا تختلف «الزندقة» أو انتهاك العناصر الدوجماطيقية المقنّعة بالأغطية الدينية، عن المجون أو الشعوبية، إذ إنها تتصل بالأشعار التي تصارعت مع الأفكار والمعطيات التي عمل على تكريسها الوعي الديني التقليدي، في محاولة لطرح أفكار وتصورات مغايرة.

إن هذه الوحدات الشعرية، بمستوياتها المختلفة، لا تستقل إحداها عن الأخرى في شكل منعزل، بل تتجاوب جميعها في علاقات تشكل موقفاً موحداً ورؤية إحداثية شاملة. فلا تنفصل الثورة على نمط الأعراب القدماء في صياغة الشعر، عن الدعوة إلى الاتصال بالواقع الحياتي ومعايشة قيمه الجديدة المنبثقة عن امتزاج الحضارات المتباينة وتفاعلها؛ وهي قيم تتضاد مع ما اعتادته الحياة الأعرابية القديمة. ولا تبعد مهاجمة النزعة العروبية ونبذ قيمها عن مجابهة الرؤى الدينية التقليدية التي تتشابك معها على مستويات متعددة.

إن ما يطمح إليه الشعراء المحدثون، بأشعارهم المحدثة، لا يهدف إلى تغير جزئي، أو يمثل دعوة إلى موقف متضارب، إذ كانت حداثة شعرهم، على حد تعبير جابر عصفور:

قرينة مواقف متميزة من مثلث القيم الذي ينطوي على تصورات شاملة،

متداخلة بالقطع، تبدأ بالإنسان وتشمل العالم، وتمتد لتنسحب على مفهوم الألوهية من حيث صلته بالإنسان والعالم. ولذلك رمي غير واحد منهم بالزندقة، فسجن البعض وقتل البعض الأخر، كما رمي غير واحد منهم بالشعوبية. والشعوبية لفظ مراوغ، لكنه يرتبط بتصورات اجتماعية تخالف ما تعارفت عليه الجماعة العربية. والأمر نفسه في الزندقة، التي ترتبط ارتباطاً أوضح بمخالفة التصورات الدينية التي توارثتها الجماعة الإسلامية. واتهام عدد غير هيِّن من المحدثين بهاتين التهمتين المتداخلتين، يعني طرحهم لتصورات مخالفة، أو مواقف مضادة، لما استقرَّ عليه مفهوم العقيدة ومفهوم الإنسان على السواء.(١٠)

* * *

ظهرت قداسة النموذج الشعري القديم في كثير من مواقف اللغويين والنقاد القدامي، فيرى ابن الأعرابي (١٥١-٢٣١هـ) أن أشعار المحدثين مثل «الريحان يُشمُّ يوماً ويذوي فيرمى على المزبلة»، أما أشعار القدماء فهي « مثل المسك والعنبر كلما حرَّكته ازداد طيبا».(١١) وعندما يتقابل الناقد نفسه مع الشعر المحدث ويستبين مدى مخالفته لعمود الشعر العربي، ومفارقته لنمط الأعراب، يضطرب قائلاً: «إنْ كان هذا شعراً فكلام العرب باطل».(١٢)

لم يقتصر هذا الموقف على ابن الأعرابي وحده، وإنما شمل الرواد من النقاد وعلماء اللغة في الجيل الأول بصفة عامة، حيث تمتعوا بسلطة قوية، اكتسبوها بصفتهم المحافظين على التراث، والممثلين لنقاء العروبة، والمدافعين عن لغة القرآن؛ فهم - وحدهم - الذين يضمنون للدين والعروبة تماسكهما ووحدتهما وسط خليط خطير من اللغات والأجناس المختلفة؛ فنرى الأصمعي - أيضاً - يحكم على شعر ذي الرمة - الذي مثَّل مرحلة تجريبية بدائية في الانتقال من البداوة إلى الحضارة - بأنه شعر: «حُلْوٌ أول ما تسمعه، فإذا كثر إنشاده ضعف ولم يكن له حسن، لأن أبعار الظباء أول ما تُشمّ يوجد لها رائحةُ ما أكلت الظباء من الشيح والقيصوم والجثجاث والنبت الطيب الريح، فإذا أدمتَ شمَّه ذهبت تلك الرائحة، ونقط العروس إذا غسلتها ذهبت».(١٣) وهي نفس الصور البدوية والدلالات الصحراوية التي يستدعيها أبو عمرو بن العلاء (٧٠-١٥٤هـ) حينما سئل عن شعر ذي الرمة أيضاً، إذ قال: «إنما شعر ذي الرمة نقط عروس تضمحل عن قليل، وأبعار ظباء لها مشم في أول شمها، ثم تعود إلى أرواح البعر».(١٤)

وهكذا كان الموقف النقدي، بوجه عام، إزاء الشعر القديم، موقف إجلال وخضوع، وإزاء الشعراء المحدثين، موقفاً متوجساً، يستلب القيمة عن أشعارهم بمجرد ملامسة أدنى انحراف عن الشعر القديم، فهم إن جاءوا «بحُسْن فقد سُبقوا إليه»، وإن جاءوا بقبح «فهو من عندهم»، كما يقول الأصمعي؛ كما كانوا «كَلاًّ على غيرهم، إن قالوا حسناً فقد سبقوا إليه، وإن قالوا قبيحاً فمن عندهم»،(١٥) فيما يقول أبو عمرو بن العلاء.

كان بدهياً، إذن، أن يشعر النقاد القدامى، تبعاً لاقتران مرجعيتهم النقدية بالأشعار القديمة، خاصة الأشعار الجاهلية، بعلاقة أبوية مقدسة، تصلهم بالماضي «الأب» المهيمن والسائد، وتفصلهم عن حاضر مهمّش، تمثله ضرورة خضوع الابن المتضائل أمام سطوة

القديم المستبد. وتمثل كلمة لأبي عمرو بن العلاء، في هذا الصدد، توصيفاً نموذجياً لهذه الوضعية؛ فيقول: «إنما نحن فيمن مضى كبَقْل في أصول نخل طوال».[١٦] ومن هذه السطوة الأبوية للماضي، وتحكمها في مرجعية النّقاد، يمكن أن نتفهم أسلوب المقايسة، والحكم القيمي المضمن فيه سلفاً، بين أشعار المحدثين وأصلها القديم في الجاهلية:

> يحكي أبو الحسن الطوسي: كنا عند ابن الأعرابي، فقال: أيما أحسن عندكم، قول أبي نواس «وداوني بالتي كانت هي الداء». أو الذي أخذه منه، وهو قول الأعشى:
>
> وكأس شربتُ على لذةٍ   وأخرى تداويتُ منها بها
>
> فسكتنا. فقال: الأول السابق أجود.[١٧]

وعلى المنوال نفسه يسير معظم اللغويين والنقاد المؤصّلين للحركة النقدية، فحينما ينظر الأصمعي في شعر ذي الرمة، نجده يقارن ويقايس بينه وبين شعر العرب، فيقول: «وليس يشبه شعره شعر العرب» فينتج ذاك شكاً شديداً في حجية الشاعر، لأنه – فيما يقول الأصمعي – «قد أكَلَ البَقْلَ والمملوح في حوانيت البقالين حتى بشم».[١٨] وبالطبع، يشير هذا القول إلى أن ذا الرمة قد خالط البيئة الحضرية كثيراً، فأفسدت الحاضرة لغته وهجّنتها.

لم يكن تشبث الناقد العربي بالنموذج الشعري القديم، ناتجاً عن نزوعه العنصري وحسب، وإنما تضافر معه دافع أقوى تحفيزاً، تجسد فيما أحدثته الرؤية الدينية؛ التي سيطرت على عقلية علماء اللغة وأهل السنة سيطرة ملحوظة. والمقولات/ المفتاح، التي يمكن أن تفضّ شفرة التجادل بين هذا الثالوث: الرؤية الدينية، الحساسية النقدية، التراث الشعري الجاهلي، ما قاله أبو العباس عن النبي (ص) وعن ابن عباس: «إذا أشْكِل عليكم الشيءُ من القرآن فارجعوا فيه إلى الشعر فإنه ديوان العرب»؛[١٩] وما ورد عن عمر بن الخطاب في قوله: «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه»؛[٢٠] وما يمكن استنتاجه مما يقوله أبو زيد القرشي (ت ١٧٠هـ)، في مقدمة كتابه **الجمهرة**، من أن «هذا كتاب **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، الذين نزل القرآن بألسنتهم، واشتقت العربية من ألفاظهم، واتخذت الشواهد في معاني القرآن وغريب الحديث من أشعارهم».[٢١]

تحتل الأشعار القديمة، في هذا السياق، مكانة جد مهمة بالنسبة للنص القرآني، إذ ظل نصاً مشدوداً، في اكتشاف دلالته، إلى الشعر، الذي جسّد، كما نبع من المقولات السابقة، إطاراً مرجعياً، ونصاً مقيِّداً ومفسِّراً لما غمض، أو أشكل، أو تعاجم، في النص القرآني. ولئن مثّل القرآن نصاً محورياً في الثقافة العربية بعامة، وكانت الثقافة، في هذه المرحلة، هي ثقافة النص؛ فاكتسب القرآن، بفعل هذه المحورية، هالات لا تحصى، سواء على المستوى الديني أو الفكري أو الاجتماعي، فإن هذه الهالات جميعها قد أُسقِطتْ بالتبعية على الشعر القديم. هذا إضافة إلى كون الإعجاز القرآني نفسه قد انبنى على تحدّي التميز البياني واللساني لدى العرب، الذي يتمثل، بالطبع، في الشعر الجاهلي،

أفضل تمثيل. وتبعاً لذلك، اكتسب هذا الشعر طابعاً قدسياً، وبات، في وعي العربي، أصلاً ثابتاً، ومثالاً كاملاً ونهائياً، على المستوى القيمي، إبداعياً وجمالياً. ومن ثم اتسمت اللغة العربية والشعر الجاهلي بنزوع أشبه بالميتافيزيقي، حيث اكتسبا – كما لاحظ أدونيس بحق – «بعداً دينياً، وأصبح العربي يصدر في نظرته إلى ماضيه الثقافي الجاهلي عن شعور ديني، وفي هذا ما يكشف عن معنى المطابقة. فالقديم أصل كامل، وعلى ما يجيء بعده أن يصدر عنه ويتكيف معه».[٢٢]

على هذا النحو، يمكن تفهُّم مدى مغامرة الشعراء المحدثين في معارضتهم الحادة لقداسة النموذج الشعري القديم، وهو ما تجلّى، على نحو من الأنحاء، في التمرد على الشكل الشعري للقصيدة الجاهلية، والثورة ضد الظاهرة الطللية التي استحالت إلى «شعيرة» لا ينبغي المساس بها في بنية النمط الموروث. يتضح ذلك من تأكيد النقاد أن افتتاحية الطلل باتت جزءاً جوهرياً في «النظام» الشعري الذي فرضه الشعراء الجاهليون، وتقليداً فنياً ملزماً لمن أتى بعدهم؛ فيصرُّ ابن قتيبة، في تنظيره النقدي لمظهر الطلل، على «أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى، وشكا، وخاطب الرَّبع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها»؛ ويلحُّ، بعد ذلك، على أن «الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب» وبالتالي، ليس من حق المحدثين أن يخرجوا على هذا النظام: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام».[٢٣]

لم يكن من قبيل المصادفة، إذن، أن يقترن – عند بعض النقاد والدارسين[٢٤] – تمرد الشعر المحدث ضد النظام الشعري القديم، خاصة الثورة على شعيرة الطلل، بظاهرة «الشعوبية»، لما استشعروه في الخطاب الشعري الجديد من نزعة عدائية وإعلان حرب موجهة إلى العرب والأعراب، كما نقرأ في قول أبي نواس:

أيا باكيَ الأطلال غيّرها البِلَى   بكيْتَ بعينٍ لا يَجِفُّ لها غَرْبُ
أتنْعَتُ داراً قد عَفَتْ وتغيَّرتْ
فإنيّ لما سالَمتَ من نَعْتِها حَرْبُ[٢٥]

أو قوله الذي يدعو فيه، ساخراً، على بعض القبائل العربية القديمة:

عاج الشقيّ على دارٍ يُسائِلُها   وعُجتُ أسألُ عن خمّارة البلدِ
لا يُرْقِئُ اللهُ عينيْ من بكى حجَراً   ولا شفى وَجْدَ من يصْبو إلى وَتَدِ
قالوا ذَكَرْتَ ديارَ الحيّ من أسَدٍ   لا دَرَّ درُّك، قلْ لي: من بنو أسَد
ومن تميمٌ ومَنْ قيسٌ وإخوتُهُمْ   ليس الأعاريبُ عندَ اللهِ من أحد[٢٦]

يبدو أن الرغبة في اختزال الثورة على فن الطلل، الرامز هنا إلى النموذج الشعري الموروث، في قضية الشعوبية، نابعة من رهبة متوجسة من المساس بما توحي به استهلالية

الأطلال، في بنية القصيدة، من رموز القداسة القديمة، وإيحاءات العروبة المتوارثة، وخصوصيات نمط الأعراب في صياغة الشعر. ولكن التمعن في الخطاب الشعري المحدث، يقود إلى استنتاج معارضة الثورة نفسها لظاهرة الشعوبية، في معانيها الضيقة، بقدر انشدادها إلى تمظهرات الإحداث الانفتاحية المتعددة.

قد ترمز الثورة على نموذج «الأعراب» إلى القطيعة الفنية والمعرفية مع الميراث الماضوي القديم، غير أنها لا تتقوقع في دوائر الانتماء إلى حضارة معينة، فارسية كانت أو غير فارسية، وإنما تؤكد ضرورة الاتصال بالواقع الجديد، وملامسة ظواهره وأشكاله المتغيرة، التي يريد أنصار التقليد طمسها باللهاث خلف معميات الشعر القديم، فينطلق الشعر، حينئذ، من محادثة عالم الشاعر وتجاربه، وليس من محادثة المثال السابق. يقول أبو نواس:

قُلْ لمنْ يَبْكي على رسْمٍ دَرَسْ   واقفاً، ما ضَرَّ لو كان جــلسْ[27]
تصف الرَّبْــعَ ومَــنْ كــأنَ بــه   مثل سَلْمى ولُبَيْنى وخَنَسْ
اترك الرَّبْــع وسَــلمى جـانبــاً   واصطَبِحْ كرخيّةً مثل القبسْ[28]

إن الشاعر المحدث، كما تطرحه الأبيات، لا ينطلق من العالم الدارس للآباء والأجداد، مهما كانت قدسيّته وهالاته الروحية، وإنما يشيّد عالمه هو فوق هذه الأنقاض، متجاوزاً اجترار أداءاتها البالية. فتتناص الأبيات تناصاً إلغائياً يتضمن سخرية مضادة لرموز العالم القديم وشعائره، المتمثلة في «الربع» و«سلمى ولبينى وخنس»؛ كما يتضمن استهانة واستهزاء بمن يتشبث بالتقليد الشعري لعالم الأجداد أو ينغرس داخله، ناسجاً على منواله، منعزلاً عن حياته الحقيقية.

ومن ثم، لا تصبح القصيدة المحدثة مجرد تابع لمحض تقليد فني فارغ من التجربة ودلالاتها، بل يجب أن تفترع جمالياتها من عناصر عالم متغير، يمتلئ بالبدائل الحية التي يجدر بالشعر أن يعانيها ويكتشف مدلولاتها، بدلاً من البكاء على الطلل والحبيب الراحل:

لا تبكــينْ عَلَــى الطــلــلْ   وعلى الحبيب إذا رَحَلْ
من غابَ عنك فــلا تقــلْ   يا ليتَ شعري ما فَعَــلْ
إن تلــتمــسْ بَــدلاً بــه   يوماً، تجــد ألفــيْ بَــدَلْ[29]

ولا تتسم شعائر الطلل وتقاليده بالغياب والرحيل وحسب، بل تستدعي الثبات والسكون إزاء إيقاع للحياة تمتاز بدائله بالتوتر والحركة:

أحســن من وَقْفةٍ على طَلَلٍ   كـأسُ عُقارٍ تجري على ثَمِلِ
يُديرُها أحْوَرٌ بــه هَيَــفٌ   معتَدِلُ الخَلْق، راجحُ الكَفَلِ[30]

فالسياق الطللي يأخذ، عند الشاعر المحدث، صورة تسيطر على عناصرها «الوقفة» أو السكون، بما هو رمز دال على الضياع أو الموات، مقابل السياق الجديد - وهو الخمر هنا - الذي يبرز في تصوير ينماز بالحركية والعناصر النشطة. فـ «الوقفة» على الطلل الدارس، تقابلها الكأس «الجارية»، والغلام الأهيف الذي لا يتوقف عن «التدوير» والحركة. وإذا كان الثبات لا يشير إلا إلى شاعر التقليد، الذي يتلبّس قناع الشاعر القديم متشرنقاً بعالمه وعلاقاته، فإن الحركة والتجدد يقترنان بالشاعر المحدث الذي يتمرد على طقوس الطلل ولوازمه في سبيل الالتحام بعالمه وعلاقاته المتغايرة.

ومن هذا المنظور، يمكن رؤية تداعيات ثورة الأشعار المحدثة ضد استهلالية الأطلال بوصفها أيقونة دالة على التقليد الشعري الموروث، فتنتظم حول نهجين أساسيين؛ النهج التدميري، بصفته آلية ضرورية في هدم القديم وتجاوز إطاره السائد والمستقر؛ ثم النهج التجريبي، بوصفه وسيلة أداتية وفنية في معايشة الحياة والتعبير عن ممارساتها المختلفة. ومن النهج الأول نقرأ قول أبي نواس:

دع الأطلالَ تُسْفيها الجنُوبُ ... وتُبلي عَهْدَ جِدَّتِها الخطُوبُ
وخَلِّ لراكِبِ الوَجْناءِ أرضاً ... تَخُبُّ بها النَّجيبةُ والنَّجيبُ
ولا تأخُذْ عن الأعْرابِ لهْواً ... ولا عَيْشاً، فعيشُهُمُ جَديبُ
دع الألبانَ يشْرَبُها رجالٌ ... رقيقُ العَيْش بَيْنَهُمُ غريبُ
بأرْض نَبْتُها عشرٌ وطَلح ... وأكثر صيدها ضَبُعٌ وذيب
إذا رابَ الحَليبُ فبُلْ عليهِ ... ولا تُحْرَجْ، فما في ذاكَ حُوبُ
فأطيَبُ منه صافيةٌ شمُولٌ ... يَطوفُ بكأسِها ساقٍ لبيبُ
فذاكَ العَيشُ، لا خِيَمُ البوادي ... وذاكَ العيش، لا اللبنُ الحليبُ(٣١)

فهذا النص يتضمن خطاباً ذا مستويين؛ مستوى الهدم المعني بالعالم القديم، بما يحتويه من تداعيات منفّرة، ومستوى التجاوز المتصل بالعالم الجديد، بما يشير إليه من جاذبيات مغرية. وحيث إن الهدم يسبق - ضرورة - أي تجاوز، فإن الأبيات الأربعة الأولى تتصدر بأربعة أفعال ينتظمها مجال دلالي واحد، هو مجال الإلغاء والنفي في «دع، وخل، ولا تأخذ، دع». ثم تتداح دلالات التجربة الفريدة التي يدعو إليها الشاعر، بإلحاح، في صيغة المفاضلة بين عالم ماضوي فائت، وآخر واقعي حاضر، فأطيب منه - «الحليب» القديم - «صافية شمول» الحديث. وأخيراً، يتم توكيد العالم الثاني «المفضل»، بعلاقاته الغاوية وأنساقه الفاتنة، في صيغة إغراء مكررة، يتبعها نفي حاسم للعالم القديم المنهي عنه بدءاً:

فذاك العيش، لا خيم البوادي ... وذاك العيش، لا اللبن الحليب

وإذا كان الشاعر يختزل القِدَم في رمز «الحليب»، والإحداث في رمز «الصافية»، فإن المستوى الأول يتجاوب فيه هذا العنصر مع بقية ملازماته، فتمتد علائقية تشمل

جزئياته المستدعاة والمتآلفة معه (الحليب، الوجناء [الناقة]، الأرض النابتة، عشر، كلب، ذيب)؛ وفي المقابل ينشأ مستوى ثان، «الحديث»، بأبعاده ومكوناته المتسقة والمتفاعلة مع الخمر (الصافية، الكأس المضيء، الساقي الذكي، العيش الرقيق). وحينما ينتهك أبو نواس «الحليب»، الرمز الجوهري في عالم الأعراب، فإنه يدمّر، في الواقع، عالماً كلياً كائناً حول هذا العنصر. وعندما «يقدّس» الخمر، بما ينطوي عليه فعل «الطواف» من إشارات إلى شعيرة مقدسة للساقي الفطن بكاساته المشعة، فإنه يؤكد نمطاً وعالماً مغايراً.

وفيما يختص بالنهج التجريبي الذي ألح عليه أنصار الشعر المحدث، فإننا نجد له أمثلة كثيرة، كما في قول أبي نواس:

تصف الطلُولَ على السَّماع بهـــا أَفَذو العِيانِ كأَنْتَ فـي الحُكْم
وإذا وصـفــــتَ الشـــيء متّبِعــاً لم تخـلُ مـن زَلَلٍ ومـن وَهْـمِ[٣٢]

إن الوصف الاتباعي ينحو بعيداً عن الصور المتراكمة للحاضر، التي تحول دون رؤية الماضي الغائمة، فيصبح التمسك بها وهماً وجهلاً في آن، أو كما يقول الشاعر:

ألا لا أرَى مِثْلي امْتَرَى اليَوْمَ في رَسْمِ تغَصّ بـه عَيْنـي ويَلفِظـه وَهْمـي
أتَـتْ صُـوَرُ الأشيـاءِ بيْنـــي وبيْنَه
فَجَهْلي كلا جَهْلٍ، وعِلْمَي كلا عِلْمِ[٣٣]

وكثيراً ما يداخل الشاعر المحدث بين التبريرات الفنية التي تبين افتعالية طقوس الطلل، وتكلف مفرداته الغائبة، وبين أولوية صدور الشعر من المعاناة الداخلية، والرؤية الذاتية، لما يشاهده ويلابسه. فمكونات الظاهرة الطللية تفتقد أبعادها الوجودية التي تمارس تأثيراتها على الشاعر، الذي يفتقر إلى أية معرفة عنها، فيصبح حضورها الشعري، المستدعى عبر السماع أو الذاكرة، اجتراراً مفتعلاً، لا يمكن أن يحيل إلا على التقليد المحض الذي يتعارض – جوهرياً – مع طبيعة الشعر المحدث وصفاته. وفي ذلك يقول أبو نواس:

ما لي بدارٍ خَلَتْ من أهْلها شُغُلُ وَلا شجَاني لهـا شـخْصٌ ولا طَـلَلُ
ولا رُسُـومٌ، ولا أبكي لِمنْزلـةٍ للأهْـل عنهـا وللجـيران مُنتقَـلُ
بيـداءَ مقفِـرةٍ يـوْمـاً فـأنعتُها ولا سَرَى بي، فأحكيـه، بهـا جَمَـلُ
ولا شـتَوْتُ بها عـامـاً فأدْركَني فيهـا المَصِيفُ، فلي عن ذاك مُرْتَحلُ
ولا شـدَدْتُ بها مِنْ خَيْمةٍ طُنُباً جاري بها الضّبُّ والحِرْبـاءُ والـوَرَلُ
لا الحَزْنُ منّي برأْي العَيْن أعرفُه وليسَ يَعْرِفُنـي سَـهْلٌ ولا جَبَـلُ
لا أنْعَتُ الرّوْضَ إلاّ ما رأيتُ به قَصْراً مُنيفاً عليه النّخْـلُ مشـتَمِـلُ
فَهاكَ من صِفَتي إنْ كنتَ مُختبراً أو مُخْبِراً نَـفراً عنّـي إذا سَـألـوا[٣٤]

إن الشاعر، ضد الماضوية القائمة على السماع والتجريد، ولا يعرف وسيلة للخلق أو الإبداع، سوى التجريب والممارسة، باحثاً عن بلاغة جديدة، قد توجد في وصف الخمر:

صفة الطلول بلاغة القِدْمِ فاجعل صفاتك لابنة الكرم[٣٥]

وهذه البلاغة الجديدة لا يمكن أن تنفصل عن تجربة الأنا الشعرية وملابساتها، وبهذه السمة، لابد أن تخالف القيم المستقرة والعرف السائد، أو كما يقول هو:

أبداً ما عِشْتَ خالِفْ دَأْبَ قَوْمٍ بَعْدَ قَوْمِ[٣٦]

لم تنحصر هذه البلاغة المخالفة في شعر أبي نواس وحسب، وإنما أسهم كثير من الشعراء المحدثين في الثورة ضد البلاغة القديمة، التي جسدها نمط الأعراب القدماء، بداية من الكميت بن زيد،[٣٧] ومروراً ببشار بن برد،[٣٨] ومسلم بن الوليد،[٣٩] وأبو همام الخاركي،[٤٠] وابن المولي الشاعر،[٤١] وغيرهم. فتؤكد أشعارهم أن الإبداع الشعري لا يمكن أن يكتسب بالسماع أو التقليد؛ إذ صفة الطلول «بلاغة القِدْم» أو «القدم» في رواية ثانية. والفَدَامة ركاكةٌ في الفهم وتشويش في الإدراك. فالشاعر «الفدم» هو الذي ينظم ما لم يعانه، أما الشاعر المحدث فهو الذي يفترع قصيدته من معطيات عالمه هو، فلا تشتبه القصيدة على سامعها.[٤٢] ومن ثمة، آمن الشاعر المحدث أن الحاضر الذي يعايشه ليس كالماضي بعلاقاته أو أنساقه أو قيمه، كما آمن أنه لا يمكن أن يتملك من صياغة هذا الحاضر المتغير، جمالياً، معتمداً على السماع أو التقليد؛ بل لابد من الانخراط في عملية الارتباط بالاستجابة إلى إدراكه الخاص، حتى لو تمايز هذا الإدراك عن أشكال الإدراك القديمة، ومن هنا حدث التعارض الجذري بين شعره وأشعار السابقين عليه.

* * *

لم تنفصل عن معارضة قداسة النموذج الشعري القديم، تعارضات أخري ذات طبيعة ثورية أيضًا، تتصل بالأبعاد الرؤيوية التي أُوشِجَتْ بها القصيدة المحدثة، بصفة عامة. تجلى ذلك، على نحو ما، في انتهاك قداسة القيم الاجتماعية، والتقاليد الأخلاقية السائدة، بالتشكيك فيها تارة، والسخرية منها تارة أخرى، والتبشير برؤى شعرية تقوم على تبني النزعة الجسدية والرغبة الجنسية، محاولةً اختراق القيود الموروثة والتصدي لأعرافها العامة، باتخاذ «اللذة المحرمة» اتجاهاً أساسياً من ضمن اتجاهات الإحداث الشعري. وهو ما لا يمكن فصله عن انتهاك وجه آخر للقداسة، على درجة كبيرة الأهمية، يتعلق بالأفكار والعقائد، والسخرية من الوعي الديني والسلطة التي تمثله وتكرس له.

ولا يكتسب الشعر المحدث، في هذا المجال، أهميته من حيث اتصاله بالشهوة في حد ذاتها وحسب، ولكنه ينال أهمية خاصة من كونه يؤسس لرؤية جديدة تعتمد الرغبة أو الشهوة وسيلة تمردية ضد المحرمات القديمة، سواء كانت اجتماعية أو دينية.

وفي هذا تكمن الثورة على التقاليد، والعودة إلى البداية، فكل خروج على تقاليد المجتمع يحمل في ذاته قيمة، لأنه يعلن المخالفة، منتزعاً حيثيات مهمة من دائرة المحرمات الواسعة. إن الانتهاك، أو تدنيس المقدسات، هو ما يُغْرِي متلقي هذا الشعر ويخايله؛ لأنه، - لا شعورياً - ضد كل «ثمر محرَّم»، وضد كل ما يحول دون تحرر الإنسان؛ ومن ثم، فإننا، كما يقول أدونيس، نعجب بكل من يدنّس هذا الثمر ويمتهنه، لأن الانتهاك، في هذه الحالة، يفتح ثغرة من الضوء في ظلام العادات أو الأخلاق؛ ومن خلال هذه الثغرة نلمح كيف يتهدّم العالم القديم أو تتهدم عوائق الحرية. قد يكون هذا الانتهاك فساداً أو ضلالاً، لكن حين يكون المجتمع قائماً على الضلال، فإن ضلال الخروج عليه يصبح الفضيلة الكبرى. ومن هذه الناحية، يمكن تدعيم الطاقة الثورية، لأنها الكفيلة بخلخلة الأساس الراهن للأشياء وتغيير الواقع.(٤٣)

كان بشار بن برد على رأس الشعراء المحدثين الذين فجّروا، بشعرهم، ضرورة امتهان المسافات المحرمة، التي تفرق بين عالم الأنا الشعرية والعالم الخارجي، أي تجاوز الثنائية بين الداخل والخارج، من ناحية، وضرورة انتهاج القوة الثورية أو «الفَتْك»، بوصفها وسيلة أثيرة في تطويق الممنوعات، من ناحية ثانية، وبالتالي، وجوب الالتفات إلى إبراز المتغيرات الحادثة في البنية المجتمعية المنبثقة، بدورها، عن وعي متغير، يتعارض مع الوعي الدوجماطيقي لشعراء التقليد، من ناحية ثالثة. ومن ثم، أعلن بشار شعار «الفاتك اللهج»، إزاء ظاهرية التحريم الزائفة:

قالوا: حَرَامٌ تَلاَقِينَا، فقُلْتُ لهم ... ما في التّلاقي، ولافي قُبْلَةٍ، حَرَجُ
مَنْ رَاقَبَ النّاسَ لم يَظْفَرْ بحَاجَتِهِ ... وفَازَ بالطّيِّبَاتِ الفَاتِكُ اللّهِجُ
أشْكُو إلى اللّهِ همّاً ما يُفَارِقُني ... وَشْرَعاً في فؤادِي، الدّهْرَ، تَخْتَلِجُ(٤٤)

ويقول في أبيات أخرى:

يَاحُسْنَهَا، إذْ تَقُولُ مَازِحَةً، ... ونَحْنُ فَوقَ السّرِيرِ نَعْتَفِجُ
لقَدْ حَرِجْنَا، وهي مُعَانِقَتِي ... تلثُمُني، والصّبَاحُ مُنْبَلِجُ
فقُلْتُ: يا مُنْيَتِي ويَاسَكَنِي ... مَا في عِنَاقٍ وقُبْلَةٍ، حَرَجُ(٤٥)

وفي موضع آخر، يعمم الشاعر شكه في جميع النساء، ساخراً من عفتهن المصطنعة، فيدعو إلى المثابرة والتحايل، مؤكداً أن اغتنام اللذة سيكون نهاية المطاف:

قَاسِ الهُمُومَ تَنَلْ بها نُجُحَاً ... واللّيْلَ، إنَّ وَرَاءَه صُبُحَاً
لا يُؤْيِسَنَّكَ مِنْ مُخَبَّأَةٍ ... قَوْلٌ تُغَلِّظُهُ وَإِنْ جَرَحَا
عُسْرُ النّسَاءِ إلَى مُيَاسَرَةٍ ... والصّعْبُ يُمكِنُ بَعْدَ ما جَمَحَا(٤٦)

إن تأمل الخطاب الشعري لبشار، خاصة في مجال الغزل الجسدي، يقود إلى أكثر من دلالة؛ فهو يداهم هالات القداسة الاجتماعية والأخلاقية عبر لغة عارية صادمة، وصفها معاصروه بأنها «من أخدع حبائل الشيطان وأغواها»، ويؤكد، كذلك، أبو عبيدة هذا التفجير في أبعاد اللغة الشعرية عند بشار، إذ حينما سئل عن شعره، وأنه ليس أبلغ في غزله من شعر كثير وجميل وعروة بن خزام وقيس بن ذريح وتلك الطبقة من الغزليين. قال: «ليس كل من يسمع تلك الأشعار يعرف المراد منها، وبشار يقارب النساء حتى لا يخفي عليهن ما يقول وما يريد».(٤٧) فهذا الموقف النقدي يطرح خطورة فعالية اللغة الجديدة في الشعر المحدث، ومدى تأثير انتهاكاتها، خاصة في الأوساط التي استنامت إلى الاستقرار والمحافظة. فهي لغة تنماز بالوضوح أو الكشف الذي يؤدي إلى إحداث صدمة إرباكية في آفاق الانتظار التي تنتمي إلى طبقة لها أشكال معينة من التلقي، متعارضة مع الفئات الصاعدة وأشكالها المغايرة.

كما يرمي الخطاب الشعري، في غزل بشار، إلى التبشير بثقافة مضادة، تمثلها ثقافة «الجسد» ورغباته المتوترة والمتنوعة؛ وفي ذلك ما يردم الفجوة بين الحياة وممارساتها وطرائق التعبير الشعري؛ فيصبح الشعر مجالاً لفعل إغراء، يتجاوز الكبت، ويقدم نوعاً من الوحدة بين الدال والمدلول، أو بين الرمز والشهوة، فالشهوة، في أحد وجوهها، استيهام، فيكون الشعر وسيلة لتحقيق هذا الاستيهام، وبذلك تتحقق الشهوة في الشعر، بل تصبح القصيدة، على حد تعبير أبي تمام، سليل بشار:

زهراءُ، أحلَى في الفؤادِ من المُنَى وألَذُّ من ريْقِ الأحبَّةِ في الفَمِ(٤٨)

كما تتحد الشهوة والرمز/ الشعر، فيصبحان شيئاً واحداً، على نحو ما تقدمه هذه الصورة الفريدة لأبي تمام أيضاً:

والشِّعْرُ فَرْجٌ ليســت خَصِيصَتُــه طــولَ اللّيــالي إلاّ لمُفْترِعــهِ(٤٩)

ولا يقتصر الخطاب الشعري الغزلي، عند بشار، على تقديم دلالات الانتهاك، أو تلبية النزعات الإيروسية الرغبوية وحسب، بل تتحول المرأة فيه إلى رمز دال على نوعية القيم التي تمثلها، ويغدو جسدها العاري مطيّةً للاكتشاف الفعلي والذاتي للشاعر. فتصوير العُرْي - كما يشير بيرمان - على أنه الحقيقة، والتعرّي على أنه اكتشاف ذاتي، يمكن أن يرمز إلى نوع جديد من المجتمع، تماماً كما أن تصوير الحجب التي تستعملها النساء، رغماً عنهن لتغطية وجوههن، يمكن أن يرمز إلى مجتمع مغاير؛ وبذلك يصير العرى رمزاً للحقيقة المكتشفة، وتحولاً إلى ما هو فعلي وواقعي.(٥٠)

وتتداح هذه الدلالات جميعها في قصيدة غزلية لافتة، يستهلها بشار على هذا النحو:

قد لامَني في خليلَتي عُمَرُ — واللَّومُ في غيرِ كُنهِه ضَجَرُ
قال: أفِقْ، قلتُ: لا فقالَ بلى — قد شاعَ في النّاس عنكمُ الخبَرْ
فقلتُ إنْ شاعَ، ما اعتذاري مِـ — مّا ليس لي فيه عِندَهُم عُذُرُ
لا أكتُمُ النّاس حُبَّ قاتِلتي — لا لا ولا أكرَهُ الذي ذكَروا
قُمْ، قُمْ، إليهِم، فقُلْ لهم قد أبى — وقال: لا، لا أفيقُ فانتَحروا(٥١)

بعد هذا الحوار، الذي تتأكد بواسطته سخرية الشاعر، ورفضه الانصياع لصيغة الأوامر والنواهي الاجتماعية، وإصراره على الاستغراق في عالمه وعدم الإفاقة من نشوته، يستعرض ما كان بينه وبين معشوقته، في مشهدية تفصيلية، عبر لغة صريحة عارية، استطاعت أن تؤلّب عليه الطبقات المحافظة، سياسياً وفقهياً، فيقول:

حَسْبي وحَسْبُ الذي كَلِفتُ به — منّي ومنه الحديثُ والنّظرُ
أو قُبلةٌ في خِلالِ ذاكَ ومَا — بأسَ إذا لم تُحَلْ لي الأزُرْ
أو عضّةٌ في ذِراعِها ولَها — فوقَ ذِراعي من عضّها أثَرْ
أو لمسةٌ دونَ مِرْطِها بيدي — والبابُ قد حالَ دونَه السُّتُرْ
والساقُ برّاقةٌ مُخلخَلُها — أو مَصُّ ريق، وقد علا البُهَرُ
واسترخَتْ الكفُّ للعِراكِ وقالـ — ـتْ ايهِ عنّي، والدّمعُ مُنحدِرُ
انهَضْ فما أنتَ كالذي زعَموا — أنتَ، وربّي، مُغازِلٌ أشِرُ
قد غابَتْ اليومَ عنكَ حاضِنتي — واللّهُ لي منكَ فيكَ مُنتصِرُ
يا ربِّ خُذْ لي، فقد ترى ضَرَعي — من فاسقٍ جاءَ ما به سَكَرُ
أهوى إلى مِعضَدي فرضّضَهُ — ذو قوةٍ ما يُطاقُ مُقتدِرِ
ألصَقَ بي لِحيةً له خَشِنتْ — ذاتَ سَوادٍ كأنّها الإبَرُ
حتّى علاني، وأسرتي غُيُبٌ — ويلي عليهم لو أنّهم حضَروا
أقسِمُ باللّهِ لا نجوتَ بها — فاذهبْ فأنتَ المساورُ الظّفَرُ.
كيفَ بأمّي إذا رأتْ شفَتي — أمْ كيفَ إنْ شاعَ منكَ ذا الخبَرْ
قد كنتُ أخشى الذي ابتُليتُ به — منك، فماذا أقولُ يا عبَرُ
قلتُ لها، عِندَ ذاكَ، يا سكَني — لا بأسَ، إنّي مُجرِّبٌ خَبِرُ
قولي لها بقّةٌ لها ظُفُرُ — إنْ كانَ في البَقّ ما له ظُفُرُ(٥٢)

إن القراءة الأولى، لهذه القصيدة، تعطي انطباعاً أولياً بأنها تصور تفاصيل المواقعة الجنسية بين بشار ومعشوقته. ولكن هذه الدلالات المباشرة تحيل، عبر النظرة المتأنية، إلى استشعار صراع مزدوج، تضطرم به القصيدة منذ البداية وحتى نهايتها الساخرة، وهو صراع يبدأ، أولاً، بين الشاعر واللائم – الذي يرمز هنا إلى عناصر الثبات – ثم ينتقل إلى الصراع الجنسي مع الفتاة. ومما يلفت الانتباه، ويؤكد صور هذا الصراع، أن الشاعر لم يحرص على إظهار معشوقته في صورة المشارك في اللذة، الذي يستمتع بها ويساعد

عليها، وإنما جاءت في صورة «المغتصبة» التي تُبدِي مقاومة ما، وإن كانت ضعيفة. ولكن هذا الضعف لا يكون له معنى إزاء القوة المقتدرة للشاعر، التي تبرزها القصيدة، مقابل تحدّر دموع الفتاة وتوسلها واستغاثتها بالرب.

ويفضي ذلك كله إلى ما يرمز إليه هذا الصراع، حيث يُصبح صورةً موازية لصراع الشاعر المحدث مع المجتمع وقيمه وتصوراته. وكأنه يريد توكيد معنى مؤداه: أنه لن يستطيع أحد اغتصاب هذه القيم والتصورات أو استبدالها - رغم ضعفها وقابليتها للتبدل - إلا باتخاذ طريقة «القوة المقتدرة»، التي تعتمد المغامرة في تحقيق ما تطمح إليه، سواء في مناهضة العالم القديم وأنظمته، أو في التعبير عن العالم الجديد وأنساقه.

ومما يدعم هذا الوجه من التأويل، كذلك، ما يبدو من دلالات في حرص الشاعر على اختيار فتاة تمثّل هذه القيم. فهي من الطبقة الاجتماعية العليا، ولديها حاضنة (وصيفة) تخدمها غابت عنها وقت الواقعة، ولها أخوة رجال أقوياء؛ ولكنها - رغم ذلك - فتاة متهافتة أخلاقياً وقيمياً، لا تخشى من حدوث المواقعة بقدر ما تخاف من اكتشافها من ناحية أمها أو الشاعر. وهنا تصل السخرية بالفتاة، وما ترمز إليه من قيم متهافتة، إلى ذروتها، وذاك في التبرير الذي يسوقه الشاعر في نهاية القصيدة:

قُولِي لهـا بقّـةٌ لهـا ظُفُـر   إن كـان في البـقّ مـا لـه ظُفُرُ

ولا ينبغي أن يخفي ما في هذه القصيدة أيضاً، من التركيز المكثف على الإشارات الجنسية والحركات الشهوية، في معظم أبياتها، وكأنها توحي بفعل إغراء، يغدو معه الشعر عنصراً من عناصر الجذب، التي تخايل بألوان فريدة من الغواية، ينجذب إليها المتلقي ليتحول، ويسعى إليها القارئ كي يتشرب شعائر نوع مغاير من الأخلاق، التي تنبني على التمرد، في سبيل إقامة مصالحة بين أشكال الإدراك المحدثة وطرائق الإبداع الفني، وتوحيد استاطيقي بين أبعاد العالم الخارجي للشاعر، ونزوعاته الداخلية المتنوعة، بلا قمع أو كبت يهدّد - جوهرياً - وجوده الإنساني الحقيقي. وما برح الشاعر المحدث يدعو إلى هذه الأخلاق، مؤكداً الوحدة بين الفن، في معناه الواسع، والغواية، في معناها الواسع كذلك. كما يتضح في قول بشار:

وقد مَلأْتُ البلاَدَ ما بيـن فَغْفُو   رَ، إلى القَيْرَوَانِ، فاليَـمَن
شِعْراً تُصَلِّي لـه العَوَاتِقُ والثَّيـ   ـبُ، صـلاةَ الغُـوَاةِ للوَثَـن(٥٣)

فتكون الغواية التي يحدثها الشعر على هذا النحو، هي بوادر التحول من نظام من التصورات إلى نظام آخر؛ ولا تقتصر الغواية على الجانب الأخلاقي بمعناه الضيق، عند أولئك الذين خشوا على عذارى البصرة من سحر شعر بشار، حينما قالوا: «ما شيء أدعى لأهل هذه المدينة إلى الفسق من أشعار هذا الأعمى»؛ وإنما تمتد الغواية لتشمل كل مستويات النظام القديم في محاولة تأسيس نظام آخر.(٥٤)

بيد أن تأسيس النظام المحدث، الذي يغاير النظام القديم، لا يمكن أن يكتمل دون التعرض لوجه آخر من القداسة، يتجلى عظيم أثره وخطره، في كونه مسانداً لكل أوجه القداسات السابقة، ومتعاضداً مع عناصر الثبات فيها؛ بل يكاد يكون هو الوجه الأول الذي يغذي خلفه هالات التقديس المتشابكة، سواء على المستوى الفني والبناء السياسي / الاجتماعي، أو على مستوى العادات والتقاليد الموروثة. يبرز هذا الوجه في المقدس الديني، والآراء والأفكار والمعطيات، التي تتخذ من الدين قناعاً أساسياً ومركزاً رئيسياً في توسيع دوائر المحرمات والممنوعات، ضد الأفكار والرؤى المناوئة، التي تتجه إلى التحول، وتدعو إلى خلخلة الأساس الداعم للأطر والقوالب المفروضة، وإعادة النظر في مسلماتها.

ومن هنا، كان على الشعر المحدث، كي يواصل تعارضاته، وتكتمل ثورته، أن يتصدى لهذا الوجه، ويعارض تجلياته، معلناً فساد الأشكال السائدة للوعي الديني، كاشفاً - بواسطة انتهاكاته التحويلية - عن صور توظيفها من قبل المؤسسات التقليدية، التي ترتكن لكل ما هو ثابت. فلم يكن من قبيل المصادفة، إذن، أن ينحاز بشار إلى رأي «إبليس»، فيفضله على «آدم» في قوله:

إبْلِيسُ أَفْضَلُ من أبيــكم آدمَ   فَتَنبَّهُوا يا معْشَــرَ الفُجَّــار
النــارُ عُنْصُــره، وآدمُ طِينَــةٌ   والطينُ لا يَسْمو سُمُوَّ النّارِ(٥٥)

إن «إبليس» يجسد - هنا - رمزاً إيجابياً للتمرد، فيرتبط بإشراقة التحرر، بينما يمثل «آدم» رمزاً سلبياً للخنوع، فيتواصل مع إظلام الاتباع والتقليد، أو كما يعبر بشار في صيغة أخرى:

الأرْضُ مُظْلِمــةٌ، والنّــارُ مُشْـرِقـةٌ   والنـارُ مِعْبــودةٌ مُـذْ كـانتْ النـارُ(٥٦)

إن الشاعر المحدث لا يرفض التقليد الشعري الماضي وحده، ولا يعارض العادات السائدة وحسب، وإنما يقف، أيضاً، ضد الفهم الاستسلامي السلبي السائد عن الدين، فيعلن أبو نواس - كذلك - شعاره الأثير، في قوله:

مَالِي وللنَّاس كَمْ يَلْحَوْنَني سَفَهاً   دِيْنِي لِنَفْسي ودينُ الناسِ للناسِ(٥٧)

والانفصال عن الفهم السائد للدين، يقتضي الانفصال عن المفهوم السائد لله نفسه. ولئن كانت الثقافة الاتباعية تكرس لاقتران فكرة الله، الكلي القدرة في السماء، بفكرة ظله الخليفة/ الحاكم، الكلي الظلم على الأرض، فإن الثقافة المضادة لشعراء الإحداث ينبغي أن تؤسس لفكرة تناقضهما وتتجاوزهما معاً، تتجسد في فكرة الإنسان الكليّ الرفض وكليّ التحرر.

ومن هذه الزاوية، يمكن النظر إلى الأشعار المحدثة، التي تعلن انتهاكها وتمردها

للمعطيات الدينية، في صورة صريحة جاهرة، خاصة تلك الأفكار والمعتقدات والأشكال التي تخدم النظام في بث مشاعر الذعر والترهيب، فتحول الناس إلى دميات مرتجفة، لا يحتاج الله/ السلطان إلى كبير جهد في إحكام قبضته عليها. وجماع هذه الأفكار تتركز في صور الوعيد الغيبية، كـ «الحساب والحشر» أو «ضغطة القبر». فطبيعي، إذن، أن يكون إنكارها، من قبل الشاعر المحدث، ضرورياً. يقول أبو نواس:

عَاذِلَتِي بالسَّفاهِ والزَّجْرِ	اسْتَمعِي ما أُبثُّ مِنْ أَمْرِي
بَاحَ لِسَانِي بمضْمَرِ السِّرِّ	وذَاكَ أنِّي أقُولُ بالدَّهْرِ
بَيْنَ رِيَاضِ السُّرورِ لِي شِيَعٌ	كَافِرةٌ بالحِسَابِ والحَشْرِ
مُوقِنَةٌ بالمَمَاتِ، جَاحِدَةٌ	لِمَا رَوَوْهُ مِنْ ضَغْطَةِ القَبْرِ
ولَيْس بَعْدَ المَمَاتِ مُنْقَلَبٌ	إنَّما المَوتُ بَيْضَةُ العُقْرِ(٥٨)

فمقابل هذه الأشياء الغيبية التجريدية، ليس ثمة بديل إلاّ المعاينة والمشاهدة، وإذا احتوتهما هالات الممنوع والمحرم على سبيل الظن والوهم، فإن خرق الهالات يصبح لزاماً على الشاعر؛ لأنها تحرمه من متعة المعرفة والاكتشاف، والاغتراف من منبع التجربة القائمة، ففي هذا المنبع، وحده، تحقق الذات وجودها، وبه تستغرق في غواية الكشف، وتنعم بلذاذة التعرف:

ومُلِحَّةٍ باللَّوْمِ تَحْسَبُ أنَّنِي	بالجَهْلِ أُوثِرُ صُحْبَةَ الشُّطَّارِ
بَكَرَتْ علىَّ تَلُومُنِي فأَجَبْتُهَا	إنِّي لا أَعْرِفُ مَذْهَبَ الأَبْرَارِ
فَدَعِي المَلاَمَ، فقد أَطَعْتُ غُوايَتِي	وصَرَفْتُ مَعْرفَتِي إلى الإنْكَارِ
ورَأَيْتُ إتْيَانِي اللَّذَاذَةَ والهَوَى	وتَعَجُّلاً من طِيْبِ هَذِي الدَّارِ
أَحْرى وأَحْزَمَ من تنظُّرِ آجِلٍ	عِلْمي بهِ رَجْمٌ مِنَ الأَخْبَارِ
ما جَاءَنَا أَحَدٌ يُخَبِّرُ أنَّهُ	في جنَّةٍ مُذْ مَاتَ أوْ في نَارِ(٥٩)

ولكن إحساس الشاعر بذاته وكيانه لا يقوده إلى الاصطدام بقالبية المعطى الديني ونمطية مفاهيمه، في محاولة دؤوبة لتجاوزهما وحسب، وإنما يتنامى به إلى مستوى يحاول فيه امتلاك القدرة على الإمساك بصيغ الأمر والنهي وانتزاعها من السياق المألوف؛ فتنقلب الأشياء، وتنعكس القيم، ويصبح الكريه طيباً، والمحرم حلالاً. ومن هنا نفهم هذا الإصرار اللافت من أبي نواس على قَرْن شعره بالحرام مقابل الحلال، وذلك في أقوال من قبيل:

- وإنْ قالُوا: حَرَامٌ، قُلْ: حَرَام	ولكنَّ اللَّذَاذَةَ في الحَرَامِ(٦٠)
- يُلائِمُنِي الحرامُ إذا اجْتَمَعْنَا	وأَجْفُو عن مُلاَئمةِ الحَلاَلِ(٦١)
- اسْقِيَانِي الحَرَامَ قَبْلَ الحَلالِ	ودَعَانِي مِن دَارِسِ الأَطْلالِ(٦٢)

- أَنِفَتْ نَفْسِـــــي العَزيزةُ أَنْ تَقْنَعَ   إلاّ بكُــــلِّ شيءٍ حَـــــرَامِ[٦٣]

ومن خلال رغبة الشاعر في السيطرة على عالمه الشعري المغاير، الذي يعارض به السائد، نفهم أيضاً إصراره على اقتراف الخطيئة، بل وتعمده ارتكاب «أنبَل» الذنوب:

لا تَرْكَبَــنَّ مِـن الذّنُــوبِ خَسِيسـهـا   وَاعْمَدْ إذا قَارَفْتَها لِلأنْبَـلِ
وخَطيئَــةٍ تَعْلُــو علــى مُسْــتامِهـــا   يَلْقَاكَ آخِرُ طَعْمِهـا بالأوّلِ
لَيْسَتْ مَن اللاّتـــي يَقُولُ لها الفَتى   عند التَنَدُّمِ لَيْتَني لم أَفْعَلِ
«حَلَّت»، لا حَرَجاً علـيَّ، حَرامَهــا   ولَرُبّما وَسِعَتْ غيرَ مُحَــلَّلِ[٦٤]

ففي هذه النصوص، نرى الشاعر المحدث مأخوذاً بفعل الخطيئة – أو بما يعدُّه الناس خطيئة – ولا يبرّر ذلك إلا بكونه انتهاكاً لمظاهر رعب الحياة التي تحيط به، وتدعيماً للطف الحياة الذي يريد ابتداعه شعرياً، ليعوّض به رهبة الممنوع والمحرم. بيد أن هذا الإبداع لن يتم إلا بالخروج على الأمر والنهي، أي بارتكاب الخطيئة؛ وبالتالي ينبغي على الأنا الشعرية أن تظهر في شكل يجعلها متوازية مع صورة صاحب الأمر والنهي. ويبدو هذا جلياً في الفعل «حلّلت»، الذي يمثل مفتاحاً لانتهاكات أبي نواس جميعها. فهو لا يريد أن يستمد صور حياته وأشعاره من إطار الشرعية الدينية التقليدية، بقدر ما يريد أن يشكّل، من خلال أشعاره، مصدراً مغايراً، يتوازى مع مصادر الشريعة ويتناقض معها في آن واحد. فالإصرار على فعل الذنوب – على حد تعبير أدونيس – يعني انتهاكاً للمحرم، ورفضاً لمفهومه لكن انتهاك ما حرّمه الله إنما هو خروج على الله نفسه، فكل خروج على شريعة الله، خروج على الله. هذا الخروج يجعل الإنسان مساوياً لله وشبيهاً به، فلا يعود يخضع للشريعة لأنه يصبح هو نفسه مصدر الشريعة، فتنعدم الممنوعات، وتسود الحرية والمشيئة.[٦٥] والشريعة أو الله – هنا – هما الرمز الأساسي الذي يتلبسهما النظام أو الحاكم.

وتتضافر مع هذه الصورة، المجاهرة بانتهاك المحرمات الدينية وتصوراتها، صورة أخرى، يعارض فيها الشعراء المحدثون بين رموز الدين ومفرداته وبين العناصر المجونية وأبعادها، فتحدث المُعارضة أو المداخلة صورة رمزية ذات دلالة ثنائية، حيث ينطوي أحد أبعادها على مفارقة ساخرة، ومخايلة عابثة، بمفردات الدين وعلاماته، ويعمل البعد الآخر من الدلالة على التسامي بعناصر المجون ومكوناته، وكأن ثمة سَحْباً لظلال القداسة عن الإطار الأول «الديني»، وإلقائها على الإطار الثاني «المجوني».

وقد كانت المرأة ودواعي الغزل الجسدي، من الوسائل المهمة في صنع هذه الصورة في شعر بشار بن برد؛ إذ نجده يجمع بين أوصاف الغزل والألفاظ والتعبيرات والشعائر الدينية، فيتخلق موقف ساخر، يعبر عن التمرد والاستخفاف بالطرف الديني من الصورة، والتبجيل والمبالغة في الطرف الثاني، فالجمع في الصورة يوحي بالتضاد والمفارقة. نلحظ ذلك في أمثلة من قبيل:

وَعَيْنَانِ يَجْرِي الرَّدَى فِيهِمَا | وَوَجْهٌ يُصَلِّي لَهُ أَسْجَعُ
وَثَدْيٌ لِرُؤْيَتِهِ سَجْدَةٌ | يَدِينُ لَه النَّاسِكُ الأَجْلَحُ
وَثَغْرٌ إذا ذُقْتَهُ لَم تَمُتْ | وطَابَ لَكَ العَيْشُ والمَسْرَحُ
وَخَدٌّ أَسِيلٌ وكَفٌّ إذَا | أشَارَتْ لِقَوْمٍ بِهَا سَبَّحُوا(٦٦)

وفي أبيات أخرى، تكون «القُبْلة» ألذّ من حج البيت وشعائره:

دَعَاهَا الهَوَى نَحْوِي فَأَرْسَلَتْ: | عَلَيْكَ سَلامُ اللهِ فِي البَرَكَاتِ
حَلَفْتُ بِمَنْ حجَّ المُلَبُّونَ بَيْتَهُ | وَبالخَيْفِ والرَّامِينَ لِلجَمَرات
لَتَقْبِيلُ خَدَّيْهَا ومَصٌّ لِسَانِهَا | أَلَذُّ مِن البَاكِينَ فِي عَرَفَاتِ(٦٧)

وفي موضع آخر، تكون زيارة معشوقته جديرة بإزاحة الصلاة والصوم، والتفرغ للحديث الغزلي:

فَقُلْتُ لها: أَلْقِي الصَّلاةَ وأَثْنِي | شَفَاعَةَ مَنْ يَأْوِي لِحَرَّانَ مُقْصَدِ
تَبَدَّلَ من حُبِّ الصَّلاةِ حَدِيثُنَا | وَكُنْتُ أَرَاهُ غَايَةَ المُتَعَبِّدِ
لَعَمْرُكَ ما تَرْكُ الصَّلاةِ بِمُنْكَرٍ | ولا الصَّوْمِ إنْ زَارَتْكَ «أُمُّ محمَّد»(٦٨)

وفي تصوير ليلة، لهى فيها مع معشوقته أيضاً، نجده يشبه إبريق الخمر، في يدى النديم، بالمصلى، ويمثل لحركته بحركة السجود والقيام، فيقول:

بِيَدَيْهِ مِثْلُ المُصَلِّي مِنَ اللَّيْـ | ـلِ سُجُوداً حِيناً، وحِيناً رُكُوداً
لاَ تَبِيتُ الكِئَاسُ منهُ إذا ما | قَابَلَتْهُ الكئَاسُ إلاَّ سُجوداً(٦٩)

يتضح من هذه الأمثلة الشعرية، أن الشاعر قد انتقل بكثير من المقدسات، سواء كانت ألفاظاً أو موضوعات أو شعائر وأمكنة، من سياقها الديني إلي السياق الغزلي. وإذا كان الغزل، هنا، يرتكز على الجسد ووصف الذات الحسية التي يباشرها الشاعر، فإن الاستعانة بهذه الرموز الدينية، لا تدل على الإفراط في العاطفة، بقدر ما كان الغزل وسيلة مهمة في التبشير بفلسفة الجسد، وانتهاك المقدسات الدينية والسخرية منها.

إن المعارضة بين رموز الدين وعناصر الغزل، في هذه الأشعار، قد أبرزت سخرية شديدة بالقداسات التي فرضها المجتمع على الدين والقيود التي تبعتها؛ بل أصبحت القداسة الدينية بعامة، تبعاً لذلك، مجالاً للسخرية، فانتقلت هذه القداسة إلى أشكال أخرى جديدة، كان من أهمها، عند بشار، المرأة، واللذة، والشهوة؛ وبذلك كانت هذه الدوال، كما تتبدّى في النصوص الشعرية، مقدسه الجديد، الذي يعارض بواسطته المقدسات القديمة، ساخراً منها، ويسهم، من خلاله، في تحويل مجال الشعر إلى كشف

المكونات الذاتية، والرغبات الدفينة، والممارسات المحدثة، في آن.

وقد مضى الشاعر أبو نواس قدماً، في هذا المجال، فلم يقف عند المرأة ومشتقاتها وحسب، وإنما وسّع من إطار الصورة، وولّد منها موضوعات أو مقدسات جديدة، تعارض المقدسات القديمة، خاصة في أشعار الغزل الذكوري وتوصيف الخمر ومفرداتها؛ غير أنه لم يتجاوز الغزل في المرأة – أيضاً – فمنه نقرأ:

وعاشِقَيْنِ التَفَّ خَدّاهُما	عِندَ التِثام الحجَرِ الأسْوَدِ
فاشْتَفَيا من غيرِ أنْ يأثَما	كأنّما كانا على مَوْعِدِ
لَوْلا دِفاعُ النّاس إيّاهما	لمّا اسْتَفاقَا آخرَ المُسْنَدِ
ظِلْنا كِلانا ساتِرٌ وجْهَهُ	ممّا يَلي جانبهُ باليَدِ
نَفْعَلُ في المَسْجدِ ما لم يكُنْ	يفعَلُهُ الأبرارُ في المسْجدِ(٧٠)

ففي هذه الأبيات، تتداخل ممارسة شعائر العشق، مع ممارسة شعائر الحج؛ بل يرسم الشاعر صورة جد طريفة، حين يوظف شعيرة «التثام الحجر الأسود»، في إتاحة الفرصة لملامسة الخدود و«التثامها»، كذلك، فتكون قبلة الحجر الأسود «المقدسة»، متعارضة مع قبلة خد المعشوقة «المقدسة»؛ كما يكون شفاء الأبرار واستغراقهم في أداء هذه الشعيرة، موازياً لشفاء العاشقين واستغراقهما في ممارسة شعائر العشق.

وفي مثال شعري آخر، يلجأ أبو نواس إلى مزج سياق الغزل الذكوري والخمر وشعائر المجون، مع السياق الديني، الذي تجسده رمزية «المصحف» القرآني وآياته، فتتولد صورة ساخرة ذات دلالتين: تمجد إحداهما السياق المجوني وتقدسه، وتعارض به، في نفس الوقت، السياق الديني، عابثة بدلالاته، فيقول:

اسْقِني واسْقِ يوسُفَا	مُزّةَ الطّعْمِ قَرْقَفَا
دَعْ مِنَ العَيْشِ كلّ رَنْـ	قٍ، وخُذْ منهُ ما صَفَا
وضَعِ الزِّقّ جَانِبَاً	ومعَ الزِّق «مُصْحَفَا»
واحْسُ مِن ذَا ثَلاثَةً	واتلُ من ذاكَ أحْرُفَا
خَيْرُ هذا بشَرّ ذا	فإذا اللهُ قد عَفَا
فلقد فازَ من مَحَا	ذا بِذا عنهُ واكْتَفَى(٧١)

فتتجلى، هنا، وضعية شائكة، تتجسد في الصورة التي تجمع بين المقدسات المتعارضة، كما يفهمها الوعي الديني التقليدي، إذ يتعانق فيها الزق مع المصحف، واحتساء الخمر مع تلاوة الآيات، كما يتمازج فيها النهي مع الفعل. إنها تجربة تنفي الأحكام الحدّية، أو أحكام المنطق العادي، وتدخل في عالم يرفض الحدود والقالبية، سواء كانت اجتماعية أو دينية. ومن هنا، كانت السخرية بالتقاليد، شرائع كانت أو عادات، شكلاً من أشكال الأمل بنظام آخر، تنتفي فيه المحرمات والممنوعات بشتى تجلياتهما. وفي مثل هذه

التجربة تكون سيادة الفوضى أكثر أهمية من سيادة النظام.

وفي قصيدة فريدة يصنع أبو نواس شكلاً قصصياً حوارياً، مع شخصية يضفي عليها سمات العمق التأويلي، والتزوّد الثقافي-الفقهي، بهدف إضاءة رؤاه الجديدة، وتدعيم فتاواه المغايرة، فيقول:

قُلْ للمَعذُولِ بحانَةِ الخمّارِ ... والشُّرْبِ عندَ فَصَاحَةِ الأوتارِ
إنّي قَصدتُ إلى فَقيهٍ عالِم ... مُتنسِّكٍ، حَبْرٍ من الأحبارِ
مُتَعمّقٍ في دِينِهِ، مُتَفَقِّهٍ ... مُتَبصِّرٍ في العِلْمِ والأخبارِ
قلتُ: النَّبيذُ تُحِلُّهُ؟ فأجابَ: لا ... إلاّ عُقاراً تَرتمي بشَرارِ
قلت: الصَّلاةُ؟ فقالَ: فرضٌ واجبٌ ... صَلِّ الصَّلاةَ وبِتْ حَليفَ عُقارِ
اجْمَعْ عليكَ صَلاةَ حَوْلٍ كاملٍ ... من فَرْضِ لَيْلٍ فاقْضِهِ بنَهارِ
قلتُ: الصِّيامُ؟ فقالَ لي لا تَنْوِهِ ... وَاشْدُدْ عُرَى الإفْطارِ بالإفطارِ
قلتُ: التصَدُّقُ والزكاةُ؟ فقالَ لي ... شيءٌ يُعَدُّ لآلَةِ الشُّطّارِ
قلتُ: المناسِكُ إنْ حَجَجْتُ؟ فقال لي ... هذا الفُضُولُ وغايةُ الإدْبارِ
لا تَأتِيَنَّ بلادَ مكَّةَ مُحْرِماً ... ولَوَ أنَّ مكّةَ عنْدَ بابِ الدّارِ
واطْعَنْ برُمْحِكَ بطنَ تلك وظَهرَ ذا ... هذا الجِهادُ، فنِعْمَ عُقْبَى الدارِ
قلتُ: الأمانَةُ هل تُرَدّ؟ فقال لي: ... لا تَرْدُدِ القِطْميرَ من قِنْطارِ
قلتُ: اعتزَمْتُ. فما تَرَى في عازِبٍ ... مُتغرِّبٍ، متقارِبِ الأسْفارِ؟
فأجابَني: لكَ أنْ تَلَذَّ بِزَنْيَةٍ ... من جارَةٍ وتَلوطَ بابْنِ الجارِ(٧٢)

إن هذه القصيدة تصل بالسخرية ومعارضة المقدسات الدينية القديمة إلى ذروتها، كما تصل بتبجيل المقدسات الحياتية الجديدة إلى قمتها. فالشاعر يعمد إلى نقل صفات التعلم والتفقه والتنسك، من المجال الفقهي والديني إلى المجال المجوني. وبقدر ما في ذلك من استخفاف يهدف إلى سلب المجال الأول، فإنه يضفي سمات التقدير والتقديس على المجال الثاني. وتتضح هذه الوظيفة الازدواجية حينما يتسامى الشاعر بالمجون ومكوناته إلى مرتبة الفروض الإلزامية، التي تأتي عن طريق فتوى فقيه، متعمق في الدين والأخبار، مما يجعل لآرائه وشرائعه صفة الإلزام. ولكن مكونات المجون وشرائعه تبدو، في الوقت ذاته، متناقضة مع المفهوم من مكونات الدين. وهنا يظهر دور المعارضة الدالة بين طرفين يبدوان متضادين ومتجاورين في القصيدة، إذ تستلب ظلال القداسة عن الطرف المنقوض المستلَب، وتسقط على الطرف الناقض الموجب، في آن واحد.

وهكذا تتواصل هذه المعارضة بين المقدسات الدينية والمقدسات المجونية، مع تلك التعارضات التي طرحها الشعر المحدث بصفة عامة. فهي تتجاوب، من حيث جدلية النفي والإثبات، مع المعارضة بين النموذج الشعري القديم، والإبداع المحدث، ومع المقارنة بين الحياة الأعرابية الخشنة والحياة الحضارية المتمدينة، وكذلك مع المعارضة بين كشف المخبوء والمستتر، عبر عري الجسد، والإبقاء على ظلام العادات والتقنع

بالتقاليد. ومثلما تتشابك العناصر المتجاوبة في وحدة متآلفة، تتم الدعوة إليها، فكذلك تتكاتف العناصر الأخرى في وحدة مناقضة، يتم نفيها. وهذا هو ما تميّز به الشعر المحدث، في العصر القديم، سواء من حيث توحُّد الموقف والرؤية، أو تجاوب التعارضات الجذرية التي طرحتها تجلياته الإبداعية.

الهوامش

(١) كثر التوصيف بهذه الكلمة عند كثير من النقاد القدامى، بل ومن الشعراء أنفسهم، كما جاء في كلمة مشهورة لابن الأعرابي، وهو من أوائل النقاد اللغويين، «إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل الريحان يشم يوماً ويذوي...»، المرزباني، **الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة من أنواع الشعر**، تحقيق على محمد البجاوي (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٦٥)، ص ٣٨٤. ومن الأمثلة، التي جاءت فيها الكلمة على لسان الشعراء، قول ابن مناذر، وهو من شعراء القرن الثاني، لأحد النقاد: «اتق الله واحكم بين شعري وشعر عدي بن زيد، ولا تقل ذلك جاهلي وهذا إسلامي، وذلك قديم وهذا محدث»، أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني** (القاهرة: دار الكتب، ١٩٦١)، جزء ١٧، ص ١٢ وكذلك قول أبي العتاهية لأحد الشعراء: «شعرك مهجن لا يلحق بالفحول، وأنت خارج عن طبقة المحدثين». **الأغاني**، جزء ٤، ص٩٢.

(٢) يصف اسحاق الموصلي شعر أبي نواس بقوله: «هو كثير الخطأ، وليس على طريق الشعراء»، المرزباني، **الموشح**، ص ٥٠٢.

(٣) انظر هذه الأحكام، عندما يصف الآمدي استعارات أبي تمام، الآمدي، **الموازنة بين الطائيين** (القاهرة: دار المعارف المصرية، ١٩٧٢)، جزء ١، ص ص ٢٥٩-٢٨٢. وقارن ذلك بما ورد في **الموشح**، ص ص ٤٤، ٤١٥.

(٤) راجع **الهامش السابق**.

(٥) حين يصف الأصمعي شعر ذي الرمة، يقول: «وليس يشبه شعره شعر العرب»، المرزباني، **الموشح**، ص ٣٨٤.

(٦) يقول ابن فهرويه عن مسلم بن الوليد: «أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، جاء بهذا الفن الذي سماه الناس البديع... ثم أتبعه أبو تمام... فِفسد شعره» الآمدي، **الموازنة**، جزء ١، ص ١٨.

(٧) فينتفض ابن الأعرابي حين سمع شعراً لأبي تمام، قائلاً: «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل»، **الموشح**، ص ٢٧١.

(٨) مارشال بيرمان، **تجربة الحداثة**، ترجمة فاضل جتكر (المغرب: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ١٩٩٣)، ص ٨٧.

(٩) **المرجع السابق**.

(١٠) جابر عصفور، **قراءة التراث النقدي** (الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢)، ص ١٤١.

(١١) المرزباني، **الموشح**، ص ٣٨٤.

(١٢) **المرجع السابق**، ص ٢٧١.

(١٣) **المرجع السابق**، ص ٢٧٢.

(١٤) **المرجع السابق**، ص ٢٧١.

(١٥) أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، جزء ١٧، ص ١٢.

(١٦) الفيروز آبادي، **البلغة في تاريخ أئمة اللغة**، تحقيق محمد المصري (دمشق: دار الفكر، ١٩٧٢)، ص ٨١.

(١٧) المرزباني، **الموشح**، ص ٤١٣.

(١٨) **المرجع السابق**، ص ٣٨٤.

(١٩) المبرد، **الفاضل** (القاهرة: دار الكتب، ١٩٥٦)، ص ١٠.

(٢٠) ابن سلام الجمحي، **طبقات الشعراء** (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٦٨)، ص ١٠.

(٢١) أبو زيد القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، ص ٩.

(٢٢) أدونيس (علي أحمد سعيد)، **الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب**، جزء ١[الأصول] (بيروت: دار العودة، ١٩٧٤)، ص ٢٩.

(٢٣) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٧)، ص ص ١٤-١٨.

(٢٤) راجع ذلك عند شوقي ضيف، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨)، ص ٩٩؛ أحمد كمال زكي، **الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١)، ص ٤٨٧.

(٢٥) [البلّي: تقادم العهد ومرور الأيام. الغرب: الدمع]. [عفت: انمحت]، **ديوان أبي نواس**، تحقيق إيفالد فاجنر (شتوتجارت: فسبادن، فرانزشتايز، ١٩٨٨)، جزء ٣، ص ٣٩.

(٢٦) [عاج: راح]. [لا يرقئ: لا يُسكن، لا يكفكف]. [يصبو: يميل]. [الحجر والوتد: يراد بهما الطلل الدارس]، **المرجع السابق**، جزء ٣، ص ص ١٠٩-١١٠.

(٢٧) يبدو أن الشاعر يعرّض، هنا، بامرئ القيس في قوله:

قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللّوى بين الدخول فحومل.

(٢٨) [الكرخية: اسم من أسماء الخمر. القبس: الشعلة من النار]، **المرجع السابق**، جزء ٣، ص ١٩٦.

(٢٩) منصور عبدالمتعال وحسين شرف، **الفكاهة والاكتئاس في مجون أبي نواس** (القاهرة: د. ن.، ١٣١٦هـ)، ص ١٠٤.

(٣٠) [العُقّار: الخمر. الثمل: السكران. أحور: الحور شدة بياض العين مع شدة سوادها والمراد بالأحور: الغلام. هيف: دقيق الخصر، ضامر البطن. راجح الكفل: مكتنز الأرداف]، **ديوان أبي نواس**، جزء ٣، ص ٢٥٦.

(٣١) [تنسفها: تذري ترابها. الجنوب: الريح الجنوبية. الخطوب: الدواهي والمصائب]. [الوجناء: الناقة الشديدة. تخب: تعدو عدواً خبباً بين البطء والسرعة. النجيب: نجائب الإبل: خيارها. جديب: قاحل مجدب]. [العشر والطلح: ضرب من الشجر الصحراوي. راب الحليب: تغيّر طعمه. حوب: إثم]، **المرجع السابق**، جزء ٣، ص ص ٤٣-٤٤.

(٣٢) **المرجع السابق**، جزء ٣، ص ٢٦٩.

(٣٣) [امترى: شكّ. تنص: تمتلئ. يلفظه: ينكره]، **المرجع السابق**، جزء ٣، ص ٢٧٤.

(٣٤) [الطنب: حبل الخيمة. الضب: حيوان من الزواحف. الورل: دابة كالضب. الحزن: الطريق الغليظة صعبة المسالك]، **المرجع السابق**، جزء ٣، ص ص ٢٦٢-٢٦٣.

(٣٥) [القَدْم: العَيّ البليد].

(٣٦) **ديوان أبي نواس**، تحقيق علي فاغور (بيروت: دار الكتب العلمية ، ١٩٨٧)، ص ٤٧٢.

(٣٧) يقول الكميت بن زيد:

مالي في الدار بعد ساكنـها ولـو تـذكـرت أهلهـا، إربُ
لا الدار ردت جواب سائلها ولا بكت أهلها إذا اغتـربوا

(٣٨) يقول بشار بن برد:

كيـف يبكي لمحبـس في طلول من سيبكي لحبس يوم طويل
إن في البعث والحساب لشغلاً عن وقوف برسـم دار محيـل

(٣٩) يقول مسلم بن الوليد:

شغلي عن الدار أبكيها وأرثيـها إذا خلت من حبيب لي مغانيها
دع الروامس تسفي كلما درجت ترابهـا، ودع الأمطـار تبليهـا

(٤٠) يقول أبو همام:

فـدع الطلـول لجاهل يبكـي الديـار الخاليـات
وامـدح رغيفـاً زانـه حرف يجل عن الصفات

(٤١) يقول ابن المولي:

فلا تبك أطلال الديار فإنها خبال لمن لا يدفع الشوق عولق
وإن سفاهاً أن ترى متفجعاً بأطـلال دار، أو يقـودك معلـق

(٤٢) جابر عصفور، **قراءة التراث النقدي**، ص ١٤٩.

(٤٣) أدونيس، **الثابت والمتحول**، جزء ١، ص ٢١٦.

(٤٤) [الفاتك: القاتل واستعاره للجرئ. اللهج: المقدام. الشرّع: المشاعر التي تشبه الرماح المشروعة. تعتلج: تتضارب]، أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، جزء ٣، ص ١٩٤؛ وقارن ذلك بما ورد في **ديوان بشار بن برد**، تحقيق محمد الطاهر عاشور (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٤)، جزء ٢، ص ص ٧٦-٧٧.

(٤٥) [نعتفج: نتقلب في قوة واضطراب. حرجنا: أثمنا. مبتلج: ظاهر]، **ديوان بشار بن برد**، جزء ٢، ص ٧١.

(٤٦) [لا يؤيسنك: لا يصيبك يأس. مخبأة: امرأة مصونة]، أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، جزء ٣، ص ٢٠٣، وقارن ذلك بما ورد في **الديوان**، جزء ٢، ص ص ٩٧-٩٨.

(٤٧) أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني** (تونس: الدار التونسية للنشر، د. ت.)، جزء ٣، ص ص ١٧٦-١٧٧.

(٤٨) **ديوان أبي تمام**، تحقيق محمد عبده عزام (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢)، جزء ٣، ص ٢٥٦.

(٤٩) [مفترعه: الذي يفض البكارة]، **المرجع السابق**، جزء ٢، ص ٣٥٠.

(٥٠) مارشال بيرمان، **تجربة الحداثة**، ص ص ٩٨-٩٩.

(٥١) [كنهه: حقيقته. ضجر: ضيق]، ديوان **بشار بن برد**، جزء ٣، ص ١٧٠.

(٥٢) [الأزر: جمع إزار وهو الملبس. المرط: الكساء الذي تتلفع به المرأة أي يلامس رقبتها. البهر: سرعة النفس وارتفاعه إلى تنهيدات متتالية تصاحب بذل المجهود. العراك: الملاعبة القوية التي تشبه المصارعة. أشر: شديد الكذب. الحاضنة: أي الخادمة. ضَرَعى: ضعفى. المعضد: ما بين المرفق والكتف من الذراع. المساور: الواثب والمصارع. البقة: البعوضة]، أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، طبعة الدار التونسية، جزء ٣، ص ص ١٧٧-١٧٨؛ وقارن الرواية بما ورد في **الديوان**، جزء ٣، ص ص ١٧٠-١٧١.

(٥٣) [فغفور: لقب لكل من ملك بلاد الصين. العواتق: جمع عاتق، وهي المرأة الشابة قبل أن تتزوج. والثيب: النساء اللائي تزوجن]، **ديوان بشار**، جزء ٤، ص ٢٠٩.

(٥٤) جابر عصفور، **قراءة التراث النقدي**، ص ١٥٣.

(٥٥) **ديوان بشار**، جزء ١، ص ٢٤.

(٥٦) **المرجع السابق**.

(٥٧) **ديوان أبي نواس**، تحقيق علي فاغور، ص ٣١١.

(٥٨) [السفه: الطيش والجهل. شيع: جمع شيعة، أي جماعات الصحبة]، نقلاً عن علي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه** (القاهرة: مطبعة عيسى الحلبي، د. ت.)، ص ٦٣.

(٥٩) [أحرى: أحق. أحزم: أصوب]، المرزباني، **الموشح**، ص ٤٢٩.

(٦٠) **ديوان أبي نواس**، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي (بيروت: دار الكتاب العربي، د. ت.)، ص ٦٩٣.

(٦١) [أجفو: أبعد]، **المرجع السابق**، ص ٦٢.

(٦٢) **المرجع السابق**، ص ٦٩١.

(٦٣) **ديوان أبي نواس**، تحقيق علي فاغور، ص ٤٨٤.

(٦٤) **ديوان أبي نواس**، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، ص ١٩٩.

(٦٥) أدونيس، **الثابت والمتحول**، جزء ٢ [تأصيل الأصول] (بيروت: دار العودة، ١٩٧٧)، ص ١١٣.

(٦٦) [الأسجح: الحسن المعتدل. الأجلح: الذي انحسر شعر رأسه من الجانبين، وكانت الرهبان تصنع ذلك. كما اشتهر عليّ بن أبي طالب بالأجلح. أسيل: ناعم]، **ديوان بشار بن برد**، جزء ٢، ص ١٠٨.

(٦٧) [الخيف: ناحية من «منى» يقصدها الحاج]، **المرجع السابق**، جزء ٢، ص ٥٨.

(٦٨) [يأوي: يرقّ ويرحم. حِران: الشديد العطش. المقصد: المصاب الذي أشرف على الهلاك]، **المرجع السابق**، جزء ٢، ص ص ٢٠٥-٢٠٦.

(٦٩) [مثل المصلى: أراد إبريق الخمر. والركود: طول القيام والصلاة]، **المرجع السابق**، جزء ٢، ص ١٩١.

(٧٠) [التثام: تقبيل. آخر المسند: أراد آخر الدهر]، **ديوان أبي نواس**، تحقيق علي فاغور، ص ١٦٣.

(٧١) [القرقف: الخمر التي ترعد شاربها من شدة تأثيرها. الرتق: الكدر وعدم الصفاء. أحسُ: أشرب. اتل: اقرأ]، **المرجع السابق**، ص ٣٥٣؛ وقارن ذلك برواية نسخة إيفالد فاجنر، جزء، ص ص ٢٠٩-٢١٠.

(٧٢) [الحبر: رئيس الكهنة عند اليهود. حليف: ملازم. عُرَى: جمع عروة وهي الحلقة أو مدخل الشيء. الفضول: ما لا فائدة فيه. القطمير: القشرة الرقيقة بين النواة والتمرة]، **المرجع السابق**، ص ص ٢٢٣-٢٢٤.

إطلالة على «بردة» البوصيري وتراسلاتها

أحمد طاهر حسنين

محمــدٌ سـيّدُ الكـونيْن والثقــليـْن والفريقيْن من عُــرب ومن عَجَــمِ
(البوصيري في «البردة»)

محمدٌ خاتمُ الرُّسْلِ الذي خَضَعَتْ لـــه البَرِيَّةُ مِنْ عُـرْبٍ وَمِنْ عَجَمِ
(البارودي في «الكشف»)

محمــدٌ صفـوةُ البــاري ورحمتُـهُ وبُغْيَةُ اللهِ مـن خَلْقٍ ومـن نَسَـمِ
(شوقي في «النهج»)

شعر المديح النبوي قديم في الأدب العربي[1] وقد لعبت الأعياد دوراً في تزكية هذا الشعر وانتشاره، وذلك مذ بدأ معزّ الدولة بن بُوَيْه احتفالاً شيعياً سنة ٣٥٢هـ بمناسبة الذكرى السنوية لغدير خُم.[2] وبعد ذلك بعشر سنوات، انتقل التقليد إلى مصر على يد الفاطميين، حيث أقام المعز لدين الله الفاطميّ سنة ٣٦٢هـ أول احتفال مماثل بمصر. وظل الحال على ذلك حتى قضى صلاح الدين الأيوبي على الخلافة الفاطمية سنة ٥٦٧هـ وأبطل رسومها وأعيادها بدءاً بـ «المولد النبوي». ورغم ذلك، فقد ظل الاهتمام بالمولد النبوي، وذكراه المتجددة باقية في الصدور، ومصدر إلهام للشعر والشعراء، إذ استمر شعراء المسلمين يقصّدون القصائد في مدح الرسول (ص) وامتد ذلك إلى عصر البوصيري (في القرن السابع الهجري) ومايزال ذلك سائداً حتى الآن.[3] والغرض من هذه الدراسة إطلالة على «بردة» البوصيري، وهي أساسية في المديح النبوي، والاطلاع على جوانب من تراسلاتها مع قصائد في هذا المدار.[4]

توصيف «البردة»

تحتل «البردة» إحدى عشرة صفحة في ديوان البوصيري (ص ص ٢٢٨-٢٣٩) وتقع في ١٦٠ بيتاً شعرياً، على حين أنها ١٦٧ بيتاً في طبعة المكتبة المحمودية التجارية بالأزهر.[5] الأبيات السبعة الزائدة في هذه الطبعة تأتي بعد تمام الـ ١٦٠ بيتاً الموجودة في الديوان. ومضمون الأبيات السبعة الزائدة دعاء للخلفاء الراشدين الأربعة وآل البيت

والصحابة والتابعين، ودعاء وتوسل بالمصطفى (ص) بأن يُبلغ الشاعر وقومه مقاصدهم، وأن يغفر لهم ولكافة المسلمين، بفضل كل ما يتلى من آيات الذكر الحكيم في الحرم والمسجد الأقصى. تقول نهايات الأبيات السبعة الزائدة:

وهذه بردة المختار قد خُتمت — والحمد لله في بدءٍ وفي ختمِ
أبياتها قد أتت ستين مع مائـــة — فرّج بها كربنا يا واسع الكـــرمِ

وكما نرى فإن آخر الأبيات وهو البيت السابع والستون بعد المائة يشير بالقطع إلى أن أبيات «البردة» ١٦٠ فقط. ويتحيّر الباحث تجاه مسلكيْن: أحدهما أن شعر الأبيات السبعة لا يعترف بأن «البردة» تزيد عن ١٦٠ بيتاً وهي أمامنا ١٦٧، والمسلك الآخر ولعله الأهم هنا أن «النَفَس» الشعري في هذه الأبيات السبعة يكاد يتماثل مع النسيج الأصلي لـ«البردة» تماماً، ولا يحسّ القارئ أنه أمام إضافة جديدة، بل إنه نفسه هو أسلوب البوصيري الذي نحسّه خلال قراءة العمل كله، وأهم ما فيه – كما فيها جميعها بالطبع – انسيابية العبارة الشعرية، ودفء الخطاب الروحي، إلى جانب اتساق المفردات والمواءمة في بناء الجمل حيناً بالخبر وحيناً بالإنشاء، ثم التصاعد بالفكرة ورسم الصور المعيارية التي تستقصي معظم أجزاء الصورة، مع تحقيق الجرس الداخلي للكلمات، وحلاوة الإيقاع والمسرى الإيقاعي للنغم.

نسوق هذه السمات والخصائص لدفع وهم قد يطرأ بأن هذه الإضافة الشعرية من نسج آخرين أو آخر غير البوصيري، ولعل ما دعاه إلى ذلك – وقد يكون لاحقاً – هو أنه وجد قصيدته يتم إنشادها في المحافل فأراد أن يضع لها تحية وداع مباركة كالنص الأصلي، ولعل عدد ٧ أبيات يشي بالبركة التي يتضمنها هذا العدد لدى كافة المسلمين وعلى مدى الأجيال. ولا أكاد أجزم بأن اجتهادي في هذه النقطة هو الأخير، لأنه في حقيقة الأمر بداية أحاول من خلالها أن أجتذب أنظار باحثين آخرين، فربما يوفّيها ويحسمها من هو أقدر على امتلاك تبريرات أقوى وأوثق.

يجمع الباحثون على أن لـ«البردة» عشرة أقسام وهي: (١) في الغزل وشكوى الغرام: ١٢ بيتاً، (٢) في التحذير من هوى النفس: ١٦ بيتاً، (٣) في مدح النبي (ص): ٣٠ بيتاً، (٤) في مولده عليه الصلاة والسلام: ١٣ بيتاً، (٥) في معجزاته (ص): ١٦ بيتاً، (٦) في شرف القرآن ومدحه: ١٧ بيتاً، (٧) في إسرائه ومعراجه (ص): ١٣ بيتاً، (٨) في جهاد النبي (ص): ٢٢ بيتاً، (٩) في التوسّل برسول الله (ص): ١٢ بيتاً، (١٠) في المناجاة وعرض الحاجات: ٩ أبيات. ومع تقديري لكافة الجهود البحثية لـ«البردة»، فإني أرى أن «البردة» لا تخرج عن قسمين رئيسيين فقط، تسبقهما مقدمة. وتشمل المقدمة ما تم شطره إلى غرضيْن هما: الغزل، والتحذير من هوى النفس (٢٨ بيتاً)؛ ويشمل القسم الأول مدح النبي (ص) ويضم ستة أغراض فرعية هي ما ورد بعنوانات: مدح النبي/مولده/معجزاته/القرآن/الإسراء والمعراج/جهاده (١١١ بيتاً)؛ وأما القسم الثاني فيضم الغرضيْن الأخيرين في التقسيم التقليدي لـ«البردة»، وهما التوسّل بالنبي (ص)، ومناجاته وعرض حاجات (٢١ بيتاً).

إن الفصول أو الأقسام العشرة التي تم تقسيم «البردة» إليها إنما هي مجرد عناصر مترابطة، ولا يمثّل أي منها قسماً مستقلاً لأن النسق الفكري أو الموقف السياقي هو الذي يتصاعد بالفكرة الرئيسة وهي مدح الرسول (ص) من خلال عرض لوحات تتكامل ولا أقول تتمايز.

لعل أول ما يثير الدهشة في التقسيم التقليدي أن يعنون للقسم الأول منها بأنه مدح النبي (ص) مع أننا نعلم تماماً أن كل ما تلاه وحتى نهايتها مدح للنبي (ص) بصورة أو بأخرى. القصيدة في مجملها مدحة نبوية، وما نفعله من دمج أجزائها بعضها مع بعض إنما هو أمر تفرضه «جوّانيتها» بناءً على استبطان عناصرها وحقيقة ترابطها على نحو وثيق.

إن «الخيط» العام الذي يربط القسم الأول في رأينا وهو ما يشمل ١١١ بيتاً، ينظمه «خط» عام أيضاً موجود ومتصل: مدح النبي (ص) وبيان معجزاته منذ مولده وفي شبابه اجتيازاً إلى معجزة القرآن الكريم ومعجزة الإسراء والمعراج، بل وكذلك جهاده (ص) حيث إن ما حدث في غزواته من انتصار الفئة القليلة المؤمنة أمام الكثرة الجاحدة ما هو إلا نوع من المعجزات. ويبقى قبل ذلك: المدخل في الغزل والتحذير من هوى النفس، كما يبقى بعد ذلك كله، التوسل بالرسول (ص) ومناجاته وعرض حاجات المسلمين. وبكل ذلك – على هذا النحو المركّز – يكتمل النسيج الشعري في هذه القصيدة، ونذكّر مرة أخرى بأن معمار البناء الفني لـ«البردة» يتحدد في: المقدمة (٢٨ بيتاً)، القسم الجوهر (١١١ بيتاً)، الوداع (٢١ بيتاً). ونخص كلاً منها بتفصيل سريع.

المقدمة

لقد درج الباحثون والشرّاح لهذه القصيدة على ما جرى عليه التقسيم التقليدي في البدء بعنصرين هما: الغزل وشكوى الغرام، والتحذير من هوى النفس. وأرى أن هذين العنصرين يتضافران سوياً ليمهدا للمدح وبطريق مباشر.

يستدعي البوصيري وهو ينظم هذه «البردة» ما اقترفه، ويستعرضه، ولكنه هذه المرة أراد أن يستعيذ منه ومن ضعفه، وليس ذلك في رأيي ببعيد عن الموضوع الرئيس للقصيدة وهو مدح النبي (ص)، وهو يتواءم أيضاً مع التقليد الراسخ عند شعراء المديح من المبالغة في كشف الضعف في ذات الشاعر وهو يواجه الممدوح لإبراز عظمة ممدوحه.

البوصيري هنا وهو يعتزم مدح النبي (ص) لا يستطيع بحال أن ينفي عن نفسه صفة البشرية، فاستحضر من نفسه ابن آدم: هذا الخطّاء الذي نضج فندم وتاب وثاب وأناب. ولعله خشي أن يُقدم على مدح الرسول (ص) وهو يحمل بين جنبيْه كل الآثام والأوزار العالقة به من ماضيه، فأراد أن يعترف بها منذ البداية، وليثبت في الوقت ذاته أنه إنسان تعتريه كل ما يعتري الإنسان من لحظات ضعف تزلّ به فتجعله أحياناً يحيد، حتى إذا خلص للمدح، جاء مدحه للرسول (ص) من إنسان نظيف طاهر عفيف وتائب. يقول الرسول (ص): «أحب الخلق إلى الله تعالى شاب تائب» (نهج البردة» ص٢٠).

إن هذه الأبيات – من وجهة نظري – لا تمثل كما رأى فيها الآخرون نوعاً من

الغزل وشكوى الغرام والتحذير من هوى النفس، بقدر ما هي في حقيقة الأمر نوع من «الوضوء الشعريّ» إن صح التعبير، يخلص منه الشاعر إلى التوجه لمدح نبيّ الإسلام (ص) وهو متهيئ تماماً لما يقول.

هذه المقدمة كما أشرنا ظاهرها الاعتراف، وباطنها توجه خاشع: تائب ومنيب، من أجل طهارة روحية تكون زاده وهو يقدم على جلال هذه الحضرة النبوية السامية. ويعزز ما نقوله عن هذه المقدمة أن ختام «البردة» يجيء كرد الأعجاز على الصدور بالمصطلح البلاغي المعروف، ولو أنه هنا يربط اللاحق بالسابق في عدة أبيات وليس بيتاً واحداً على نحو ما ذهب إليه البلاغيون، حيث نرى في نهاية «البردة» ترداداً مكروراً لما بدأت به. واستمع إليه يقول متوسلاً بالنبي (ص): «خدمتُه بمديح أستقيل به/ذنوبَ عمرٍ مضى في الشعر والخِدَم»، إلى أن يقول: «إن آت ذنباً فما عهديْ بمنتقِض/من النبي ولا حَبْلي بمُنْصَرِم».

ولعل هذا الرجاء هو الامتداد الصاعد لتجربة نفس إنسانية أراد البوصيري أن يتطهر منها من خلال وضوء شعري حقيقي ينقله إلى حياض المديح النبوي الصادق الذي هو أشبه بصلوات في هياكل النشوة الروحية والحب الموصول الذي لا يتجزأ. وكأن هذا المديح كما ارتأه هو مدعاة خلاصه مما بدر منه: «ومنذ ألزمت أفكاري مدائحه/وجدته لخلاصي خيرَ ملتزِم». إنه دائماً العبد الضعيف الذي لا يقوى على رد نزعات النفس وأهوال الحياة، تكاد عزيمته تضعف ومقاومته تنفد كلما هبّت عليه نوازع الشرور والآثام، ولذلك فإنه يتوجه إلى المولى العليّ القدير أن يلطف به: «والطف بعبدك في الداريْن إن له/صبراً، متى تدعه الأهوالُ ينهزِم».

القسم الأول: «الجوهر»

وهذا القسم يشمل مدح النبي (ص) ومعجزاته، وهو يشمل ١١١ بيتاً، ويدور حول موضوعات متقاربة ظاهرها التنوع ولكنها غرض واحد في حقيقة الأمر، إذ هي جميعها مدح للرسول الكريم (ص) وإشادة برسالته. والبوصيري ينتقل من المقدمة الغزلية أو ما أسميناه بالوضوء الشعري ويتحرك صوب هذا الغرض الكبير بطريقة حسن فيها التخلص ببراعة فائقة، وذلك بالبيت ٢٩: «ظَلمتُ سنة من أحيا الظلام إلى/أن اشتكت قدماه الضرَّ من وَرَم». ولعل «ظلمتُ» في أول هذا البيت إنما يلخّص المقدمة كلها في كلمة واحدة، بل ويربط ربطاً وثيقاً بين حديثه الأول في الأبيات الثماني والعشرين وما يجيء لاحقاً لها في هذا القسم «الجوهر». والذي «أحيا الظلام» هو الذي ستتركز حوله ومن أجله الأبيات التي أشرنا إليها والبالغ عددها ١١١ بيتاً. ولعل ذلك هو ما يقترح علينا أن نعتبر تعبيره بـ «ظلمت» بمثابة الكلمة المفتاحية للانتقال، وهي من أروع النماذج على «حسن التخلص» بمفهومه النقدي الدقيق.[٦] وينتقل البوصيري بعد ذلك إلى مديح الرسول ويفصّل في الأبيات (٧٢-٨٧) معجزاته بما في ذلك مولده المشهود، كما يتحدث عن معجزة القرآن الكريم. ويختم البوصيري حديثه عن المعجزات بالإشارة إلى جهاد الرسول وغزواته (الأبيات ١١٨-١٣٩).

القسم الثاني: «الوداع»

وهذا القسم يشمل الأبيات ١٤٠-١٦٠ أي ٢١ بيتاً هي التي تختم «البردة». وتتضمن جميعها التوسل والتشفع والمناجاة والتضرع، ولعل البوصيري لكل ذلك يقف موقف وداع مع رسول الإسلام (ص) يبثّه كل ما يودّ أن يقول. وما يقوله البوصيري هنا نشيد قدسي واثق ومتفائل، يختمه بحالات ضعف ومسكنة هي التي تربط بيْن البدء والختام:

خــدمته بمديح أســتقيــل به ذنوب عمر مضى في الشعر والخِدَمِ
إذ قلّداني ما تُخشــى عـواقــبه كـأنني بهمـا هَــدْيٌ مــن النَّعَــمِ
أطعت غيّ الصِّبا في الحالتيْن وما حصلـت إلا علــى الآثام والنـدم
فياخَســارةَ نـفـسٍ في تجارتها لم تشتر الدينَ بالدنيـا ولـم تَسُـم
ومــن يبــعْ آجلاً منهُ بعاجــلـه يَبِنْ لـه الغبنُ فـي بيـعٍ وفي سَلَمِ

وبهذا يُشرف البوصيري على إنهاء «بردته» قبل آخر بيتيْن.

وفي هذين البيتيْن يظل البوصيري يدعو للرسول (ص) ولا ينسى أن يدعو لنفسه كذلك:

وَأْذَنْ لسُـحبِ صـلاةٍ منك دائمةٍ عـلى الـنبـيّ بمنـهلٍ ومنسجـم
ما رنّحت عذَبَاتِ البان ريحُ صَبا وأطرب العيسَ حادي العيسِ بالنَّغَمِ

ونجد في «البردة» تطبيق المقولة البلاغية «لكل مقام مقال» والتي تعرف اصطلاحياً بمراعاة «مقتضى الحال». ونقتصر هنا على إيراد ثلاثة مقامات، يعبِّر عنها البوصيري بثلاث طرائق تتنوع ولا تتعارض وتتكامل ولا تتحد. المثال الأول، للنبرة الأسية الظمآنة المتشوِّفة والمتشوِّقة إلى غفران الذنوب والنجاة من النار والفوز بجنة الرضوان، يقول البوصيري:

واستفرغ الدمع من عين قد امتلأت مـن المحـارم والـزم حمية الـندم
وخالف النفس والشيطان واعصهما وإن هما محّضاك النصح فاتهـــم
ولا تطع منهمـا خصمـاً ولا حكمـاً فأنت تعرف كيد الخصم والحكم
أســتغفر اللـه مــن قـول بــلا عمل لقـد نَسبتُ بـه نسـلاً لذي عُقُـم

المثال الثاني، النبرة المفتخرة المباهية بعظمة الرسول (ص) ومعجزاته، وفيها يقول:

جاءت لدعــوتـه الأشــجار ســاجدة تمــشي إليـه على سـاق بلا قدم

أقسمت بالقمر المنشق إن لـــه	من قلبه نسبةً مبـرورة القَسَـــم
وما حوى الغار مـن خير ومـن كرم	وكل طرف من الكفار عنـه عَـمِ
فالصدق في الغار والصدّيق لم يَرِما	وهم يقولون ما بالغـار مـــن أرمِ

المثال الثالث، في وصف جند الرسول (ص):(٧)

هم الجبـال فسل عنهم مُصادمهـــم	ماذا رأى منهـم في كـل مصطـدم
وسل حُنيْناً وســل بدراً وسل أُحُداً	فصولُ حتفٍ لهم أدهى من الوخَم
المصدري البيض حمراً بعد ما وردت	مـــن العـدا كل مُسْـودٌ من اللمم
والكــاتبين بسُمر الخط مـا تركــت	أقلامهم حـرف جسـم غير منعجـم

يستطيع القارئ هنا أن يلحظ أن نبرة الغفران (المثال الأول) غيرها غير نبرة الإعجاب والافتخار (المثال الثاني) وكلاهما تختلف بالطبع عن نبرة الوصف القوي (المثال الثالث).

اعتدال «البردة» بين الطول والقصر من ناحية، ومجيئها انتقائية تركز على ما يتشوق الناس إلى سماعه وتكراره من سيرة نبيّهم الكريم، من أسباب حظوتها، مضافاً إليه نغمها الحلو واتساق مقاطعها وتوازن الخطاب فيها، إلى جانب تناظر المواقع وتقابلها، من خلال بحر البسيط ذي الوجاهة في الأدب الشعبي على نحو خاص، فضلاً عن موسيقاها العذبة وبلاغتها الرائقة، بما مكّن تماماً لبنائها الفني وكان سبباً في تماسكه وتميّزه.

«البردة» وتراسلاتها

(أ) «البردة» للبوصيري

أحاول في هذا القسم أن أعرض بعض التقاطعات أو مناحي التراسل على محورين يترابطان: أحدهما عرض نماذج لتراسل «البردة» مع ما سبقها، والثاني تراسل اللاحقين لها، وتحديداً أهم من عارضوها وهما: محمود سامي البارودي، وأمير الشعراء أحمد شوقي. وفي البداية ينبغي أن يُعلم، أن هذا الإجراء يقصد لديّ إلى عرض نماذج للتفنّن والإبداع الأدبي حين معالجة موضوع بأكثر من طريقة شعرية. ومثال افتتاحيّ لذلك ما قاله كعب بن زهير: «كـأن أبصـارهـم مـن زيغها حُوَلُ». ويقول البوصيري: «وكل طرف من الكفار عنه عمي». الناظر إلى هذين الخطابيْن يدرك نوعاً من التفاوت بين الإيحاءات النفسية التي يثيرها كلٌ منهما، وهذا هو ما يُبقي على خصوصية كلا الشاعريْن.

بالنسبة للمحور الأول، وهو تراسل «البردة» مع ما سبقها، نستطيع أن نشير بشكل عام إلى أن مفردات «البردة» في عمومها تكاد تتقاطع جميعها مع ما سبقها من شعر تراثي تقليدي ليس مجاله فقط المدح النبوي الخالص، بل كافة الأغراض الشعرية الأخرى.

لا ندّعي بحال تفرد البوصيري أو سبقه إلى معاني الوصف والأفكار في باب المديح النبوي، لأن هذه المعاني والأفكار كانت مكرورة قبله بمئات السنين، سواء في دائرة النثر المباشر أو في مجال الإبداعات الشعرية بشكل عام. وكذلك وصف أم معبد له.[8] وقد يجعلنا ذلك نميل إلى أن «البردة» أو قصائد المديح النبوي بوجه عام، بمثابة: «شعرنة للسيرة» وعلى ذلك فإن فنية العمل هنا تأتي من توظيف الوجدان الشعري ونماذجه المهيمنة، في عرض المضمون الديني، ومعنى ذلك أن أحدهما يأخذ من الآخر ليرتد إليه في جدلية حية ومتفاعلة.

وهذه الظاهرة تكاد تكون عامة، فالبوصيري يأخذ أو يستلهم من سبقه، واللاحقون على البوصيري يستلهمونه، وهكذا. مثال على ذلك في جزئية واحدة هي كلمة «ذي سَلَم» وهو الموضع القريب من قديد بين مكة والمدينة، والسَّلَم نوع من الشجر. هذه الانبثاقة التي تختم الشطرة الأولى في «بردة» البوصيري نجدها موجودة قبله، كما نجد أنها تتكرر بعده. يقول ابن الفارض: «هل نار ليلى بدت ليلاً بذي سلم/أم بارق لاح بالزوراء فالعلم». ويقول البوصيري بعده: «أمن تذكر جيران بذي سلم/مزجت دمعاً جرى من مقلةٍ بدم». ويقول صفي الدين الحِلّي ت ٧٥٠هـ: «إن جئت سلعاً فسل عن جيرة العلم/واقر السلام على عُرب بذي سلم». ويقول ابن حجة الحموي ت ٨٣٧هـ: «لي في ابتدا مدحكم يا عُربَ ذي سلم/براعة تستهل الدمع فالعلم». وتقول عائشة الباعونية ت ٩٣٠هـ: «وأحسن مطلع أقماري بذي سلم/أصبحت في زمرة العشاق كالعلم». ويقول البارودي ت١٣٢٢هـ/١٩٠٤م: «يا رائد البرق يَمِّم دارة العلم/واحدُ الغمام إلى حيٍّ بذي سلم».

إن البوصيري في «البردة» قد استلهم الشاعر الصوفي الكبير ابن الفارض ت ٦٢٢هـ وهو الذي عاش في مصر في العصر العباسي الأخير. ويغلب على ظن زكي مبارك أن البوصيري استأنس عند نظم «البردة» بـ«ميمية» ابن الفارض على وجه الخصوص.[9] يقول ابن الفارض:

هل نار ليلى بدت ليلاً بذي سلم	أم بارق لاح في الزوراء فالعلم
أرواح نعمان هلا نسمة سحرا	وماء وجرة هلا نهلة بفم

ومطلع «البردة»:

أمن تذكر جيران بذي سلم	مزجت دمعاً جرى من مقلةٍ بدم
أم هبت الريح من تلقاء كاظمة	وأومض البرق في الظلماء من إضم

ذو سلم/هبوب الريح/إيماض البرق – أمور يشترك فيها الشاعران كما نرى مع وحدة الوزن والقافية. وإذا كان ابن الفارض قد أنشد: «يا لائما لامني في حبهم سفها/كُفَّ الملام فلو أحببت لم تلم»، فإن البوصيري يتابعه قائلاً: «يا لائمي في الهوى العذري

معـــذرة/منـي إليك ولو أنصفت لم تلـــم». ولا نستطيع أن نقول هنا إن ذلك من توارد الأفكار، لأن نص ابن الفارض موجود بمعجمه في نص البوصيري. ومع ذلك، ينبغي أن نقول إن شعر البوصيري فيه انسيابية أكثر، فضلاً عن طلاقته وسهولته وحبكته الفنية التي تفوق شعر ابن الفارض، على الأقل في هذه الأبيات السابقة. ولعل ذلك هو الذي جعل شهرة ابن الفارض أكثر خصوصية لدى دوائر العلماء والمتصوفة، على عكس البوصيري الذي امتلك مساحات أرحب على المستويات الشعبية وعبر العصور والأجيال.

إن التعبير البوصيري في هذه القصيدة، إنما يظهر بشكل جديد ومتطور، يرتبط فيه النغم الشعري بغموض الجمال فينشأ الإحساس بالمؤثر، وكأن البوصيري قد أودع هذه المعاني والأفكار ما كان ينقصها وما كانت في حاجة إليه عبر القرون من قبله. وهنا يتنخل القارئ عدداً من رجع الصدى أو قل حزمات من الأصداء العميقة والمتجاوبة، والتي تنسج بتردداتها أصوات الهمس الخفيّ والحتميّ بين المبدع والمتلقي لهذا الأثر الأدبيّ المتميز.

وهذا نموذج آخر يتم فيه كذلك استلهام البوصيري لابن الفارض. يقول ابن الفارض:

طوعاً لقاض أتى في حكمه عجبــا   أفتى بسفك دمي في الحلّ والحرم
أصمّ لم يسمع الشكوى وأبكم لم   يحر جوابا وعن حال المشوق عمي

يدور البوصيري حول هذا المعنى حين يقول:

عــدتك حالي لاسرّي بمســـــتتر   عــن الوشــاة ولا دائــي بمنحسم
محضتني النصح لكن لست أسمعه   إن المحب عن العـذال في صـمم

وكذلك تتراسل «البردة» مع بعض الآيات القرآنية. يقول البوصيري: «قـرّت بهـا عـين قاريهـا فقلـت لـه/لقـد ظفـرت بحبـل الله فاعتصـم». ويذكّر ذلك بقوله سبحانه: «ومن يعتصم بالله فقد هُدى إلى صراط مستقيم» الآية ١٠١ سورة آل عمران، وقوله أيضاً: «واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا» آية ١٠٣ سورة آل عمران. وقول البوصيري: «وبــتّ ترقـى إلـى أن نِلْتَ منـزلـة/من قاب قوسين لم تدرك ولم تُرَم». وهذا مستوحى من قوله سبحانه: «ثم دنا فتدلّى. فكان قاب قوسين أو أدنى» آيتا ٨، ٩ سورة النجم. وبالمثل، نجد نماذج لاستلهام الحديث النبوي في «البردة» منها قول البوصيري: «يا رب واجعل رجائي غير منعكس/لديك واجعل حسابي غير منخرم» فيه شبة من قول الرسول (ص): «أنا عند حسن ظن عبدي بي إن خيراً فخير وإن شراً فشر». وكذلك قول البوصيري: «إن تتلهـا خيفـةً مـن حرّ نـار لظى/أطفأت حرّ لظى من وردها الشبم» تم استلهامه من قول الرسول (ص): «اقرأوا القرآن فإنه يأتي يوم القيامة شفيعاً لأصحابه».

هذا وبالإضافة إلى نماذج الاستدعاء والتي بدت بوضوح في «بردة» البوصيري

أخذاً واقتباساً أو استلهاماً واستئناساً من شعر كعب بن زهير أو ابن الفارض، أو من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، كان ثمة أيضاً نماذج أخرى تمّ استقاؤها من القصص الديني الذي ظل سائداً حتى عصر البوصيري. ومثال على ذلك قول البوصيري: «جاءت لدعوته الأشجار ساجدة/تمشي إليه على ساق بلا قدم». فهذا واضح يتردد كثيراً في القصص التي تضمنتها السيرة النبوية (على ساق بلا قدم) وهو الوارد بنصّه هنا.

كما يُروى في رحلة الرسول (ص) مع عمه أبي طالب إلى الشام، أنه قد أظلّته غمامة بيضاء خيمت على شجرة، وقد تَهَصّرت أغصان الشجرة وتهدّلت لتحمي النبي (ص) من وهج الحر والظهيرة كما يشار إليها في «البردة».

ويبقى بعد ذلك أن نشير إلى المحور الآخر للتراسل، وهو الذي تم فيه استئناس الآخرين بما في قصيدة «البردة» للبوصيري، وبصفة خاصة كلٌّ من البارودي وأحمد شوقي، فقد عارضها الأول في ٤٤٧ بيتاً، كما عارضها الثاني في ١٩٠ بيتاً.

(ب) «الكشف» للبارودي

معارضة البارودي جاءت تحت عنوان: «كشف الغمة في مدح سيد الأمة» نظمها وهو في منفاه بسرنديب من سيلان، بعد إخفاق الثورة العرابية والإطاحة بأقطابها. وكان البارودي واحداً من هؤلاء الأقطاب.(١٠)

وأول ما يلحظه الباحث من نماذج التراسل بين «الكشف» و«البردة» هو الجو العام، مثال ذلك بداية قصيدة البارودي: «يا رائـد البـرق يمـم دارة العلـم/واحدُ الغمام إلى حيٍّ بذي سلم». وما يجمع هذا البيت ببداية «البردة» هو الأسلوب الفلكي والارتباط بظواهر الطبيعة وإعطاؤها حيزاً في الخيال والتركيب.

يقول البارودي في مقدمة قصيدته بعد حمد الله والصلاة على نبيه وآله: «وبعد.. فهذه قصيدة ضمّنتها سيرة النبي (ص) من حين مولده الكريم إلى يوم انتقاله إلى جوار ربه، وقد بنيْتها على سيرة ابن هشام». يفهم من ذلك أنها تتضمن السيرة النبوية لحياة الرسول (ص) منذ مولده وحتى وفاته، كما يفهم أيضاً أنه التزم السرد التاريخي للأحداث، فليست انتقائية كـ«البردة».

وإذا كان البارودي قد نظم قصيدته وهو غريب عن الوطن، فإن القصيدة كذلك كانت غريبة لأنها عربية بين أقوام لا يحسنون العربية، ويقول في ذلك: «غريبة في إسار البين لو أنست/بنظرة منك لاستغنت عن النَّسم».

وأرى من الضروري هنا أن أستعرض أفكار هذه القصيدة، بتركيز شديد. إن البارودي في هذه القصيدة يبدأ بداية تقليدية: غزل ودعاء لديار الحبيبة بالسقيا، مع وصف السحب، والانتقال إلى أنه مجبول على النغم مثله في ذلك مثل البلبل المغرد، يلي ذلك حديث عن الوجد والحب والغربة، ويستسلم لأجنحة القطا يحمّلها رسائل أشواقه إلى الأرض الطيبة التي ضمت الرسول (ص) في يثرب الغرّاء.

هنا يبدأ السرد لقصة الرسول (ص): دعوة إبراهيم وبشارة موسى، وقد وُلد لأكرم

أبوين، فأمه السيدة آمنة بنت وهب: الأم التي لم تشعر بآلام الحمل والوضع، وتختارها الأقدار، فترضعه حليمة السعدية وتنهال عليها بركات السماء، ووالده عبدالله وهو الذي شاءت الأقدار رحيله قبل أن يرى مولوده. وهكذا إرادة السماء: أن ينشأ يتيماً، ثم يقدّر لهذا اليتيم أن يكون النبيّ والرسول.

ثم يتحدث البارودي عن قصة شقّ الصدر (الإشارة إلى ذلك واردة بطريقة عارضة في «البردة») حيث يقول البوصيري: «أقسمت بالقمر المنشق إن لـه/من قلبه نسبةً مبرورة القسم». ثم يذكر البارودي قصة بحيري الراهب وإرهاصات النبوة وتظليل الغمامة له (ص). كما يذكر رحلته إلى الشام مع ميسرة خادم السيدة خديجة، مشيراً إلى زواج الرسول (ص) من خديجة رضي الله عنها. ويذكر البارودي واقعة الحجر الأسود، وتحنّث الرسول في غار حراء وكيف نزل عليه الوحي هناك. ثم يذكر ما حلّ بالمسلمين الأوائل من عنت قريش وإيذائها وتآمرها، مما كان سبباً في الهجرة الأولى إلى الحبشة.

ويورد الشاعر قصة صحيفة قريش ومقاطعتهم لبني عبد مناف، وما ورد من معجزات الرسول (ص): دعوة الرسول للشجرة وطاعتها له، وحديث الإسراء والمعراج. ويردف ذلك بالحديث عن بيعة العقبة الأولى ثم الثانية كمَعْلم من معالم الفتح الإسلامي وانتشاره. وبعد ذلك يعرض البارودي لهجرة الرسول (ص) إلى المدينة، فيعرّج على مؤامرة قريش لقتل الرسول (ص)، وحديث الحمام والعنكبوت والغار. ويصف بالتفصيل دقائق الرحلة، وحلول موكب الرسول (ص) بأم معبد، وحديث سُراقة.

ويساير البارودي الأحداث ويتتبعها على النحو الذي تحققت به في دنيا الواقع، فيصف وصول الموكب النبوي إلى يثرب، وبناء المسجد، ثم فرض الجهاد ومشروعيته، كما يعرض لعدد من الغزوات، ويذكر تحويل القبلة، وحديث بدر، وأحد، وغزوات بني النضير، وذات الرقاع، وبدراً الآخرة، ودومة الجندل، والخندق، وبني المصطلق، وصلح الحديبية، وخيبر، وما حدث لليهود، وسَرِّية مؤتة، ونصر خزاعة ثم فتح مكة.

كما يذكر غزوة حنيْن وما تلاها، تماماً كما هو موجود في سيرة ابن هشام. ونلاحظ بعد ذلك أن البارودي قد توقف ولم يشأ أن يتابع مع رسول الله بقية رحلة حياته حتى لقاء ربه، ويبدو أنه رأى كما يرى معظم المدّاحين النبويين، أن الرسول (ص) موصول الحياة فلا داعي لذكر بقية حياته ووفاته.[١١]

ولنا بعد ذلك أن نقول: شتان بين قصيدة البارودي و«البردة»، ذلك لأن البارودي قد عالج الموضوع معالجة نمطية تتكئ على التاريخ وأحداثه، فهي أشبه بالشعر التعليمي والمنظومات العلمية كـ«ألفية» ابن مالك و«شاطبية» الشاطبي وما إليهما. ذاتية البارودي تظهر فقط حين يشتكي ظروفه ويستعرض متاعبه، ونراه هنا يلجأ إلى الله:

يا مالك الملك هب لي منك مغفرة ... تمحو ذنوبي غداة الخوف والنـدم
وامنن عليّ بلطف منك يعصمني ... زيغ النهى يوم أخذ الموت بالكظم
لم أدع غيرك فيما نابني، فقني ... شرّ العواقب واحفظني من التهم[١٢]

(الكظم: مخرج النفس).

كما يلجأ إلى الرسول (ص) يلتمس منه طمأنينة النفس وسكينة الروح، وهو يدّعي أنه رآه في المنام، شأن كل صُنّاع المدائح النبوية. والعجيب هنا أنه يستشفع لدى الرسول (ص) بسلمان الفارسي، ربما لأنه لم يكن عربيّ الأصل (كان البارودي من الجراكسة ويمتد نسبه إلى المماليك البرجية).

كل ما يحسب للبارودي في هذه القصيدة هو وصفه الغزوات والحروب، وهذا أمر متوقع من رجل عسكري خبر الحروب وخاضها، وانظر ما يقوله في غزوة بدر:

ويمّم المصطفى «بدراً» فلاح له ... بدر من النصر جلّى ظلمة الوخَم
يوم تبسّم فيه الدين فانهملت ... على الضلال عيون الشرك بالسَّجَم
أبلى عليٌّ به خير البلاء بما ... حباه ذو العرش من بأس ومن همم
وجال حمزة بالصمصام يكسؤهم ... كَسْأً يفرّق منهم كل مزدحم
وغادر الصحب والأنصار جمعهمُ ... وليس فيه كميّ غير منهزم
تقسّمتهم يد الهيجاء عادلةً ... فالهام للبيض والأبدان للرَّخم

...

فما مضت ساعة والحرب مسعرةً ... حتى غدا جمعهم نهباً لمقتسِم
جاءوا وللشر وسم في معاطسهم ... فأرغموا والردى في هذه السِّيَم
من عارض الحق لم تسلم مقاتله ... ومن تعرض للأخطار لم ينم(١٣)

(الوخَم: الشّرك؛ السَّجَم: الدمع الغزير).

مرة أخرى، نجد أسلوب المباشرة، الكلمات الصعبة، الصنعة اللفظية في مقابل الطبع والتدفق، إيراد حكمة بدهية، وهكذا.

هذا وبمقارنة بين كلمات القافية في قصيدة البارودي و«البردة»، أخلص إلى عدة نقاط: (١) معظم الكلمات المستخدمة في «البردة» موجودة لدى البارودي ولكن السياقات مختلفة. (٢) الكلمات التي أضافها البارودي معظمها أسماء مفردة أو صفات مشبّهة أو جموع تكسير، غالبيتها ليست متداولة بل بحاجة إلى الكشف عنها في المعجم، وإلا لما فُهم معناها. (٣) البارودي يكرر الكلمة الواحدة في القافية أحياناً أربع مرات في أبيات متلاحقة.

كل ذلك يجعل نتائج المقارنة فيما لو استمررنا فيها غير مجدية في هذه النقطة بالذات. نشير إلى ذلك وما نزال نؤكد على أن قصيدة البارودي تغلب عليها الصنعة ولا ترقى إلى شعر الطبع بحال. إنها سرد تاريخ وإيجاز سيرة، تتلاحق فيها الأحداث وتتسلسل، ولا أدل على ذلك من وجود أدوات يمكن أن يطلق عليها أدوات ملاحقة تاريخية – إن جاز التعبير – مثل: (وحين /ومنذ /وحينما) وأدوات الاستمرار مثل (وجاء، ثم استمر، وسار /وحل /ولم يزل /وبينما). البارودي من خلال ذلك استطاع أن يكون استقصائي النظرة، ولهذا جاءت قصيدته «تقريرية» يغلب فيها الوصف المباشر على التخيل، كما يسيطر من خلالها الفكر على الإحساس الذي يتحرك فقط عندما يجترّ ذكرياته في بعض مقطوعات من قصيدته، كما يتجسم ألمه في بعض أبيات مثل:

«تكاءدتني خطوب لو رميت بها/مناكب الأرض لم تثبت على قـــــدم» (تكاءدتني: شقّت عليّ). وفي إشارته إلى بقائه في بلدة النفي سيلان:

لا أســتـقر بهـا إلا على قلق ولا ألــذّ بهـــا إلا عــلــى ألــم
إذا تلفتُّ حولي لم أجد أثـرا إلا خيالي، ولم أسمع سوى كلمـــي

وكما نعلم، فقد كان البارودي شاعراً وفارساً لا يعرف الانكسار ولا الضعف، فلما جنحت به الظروف، تجرع غصّة الألم والغربة وراح يتوسل بنبيّ الإسلام، يحذو بذلك حذو البوصيري فعبّر عن مثيل الحالة ولكنه تدنّى عن روعة الأداء الذي نلمسه في «البردة». ما يحسب للبارودي في هذه القصيدة المطوّلة هو وصفه الحروب والغزوات، على نحو ما أسلفنا ويتضح من النموذج السالف إيراده.

قليلة هي تلك المحطات التي يمكن أن تكون مجالاً للتراسل النصي. وأول النماذج هو المطلع في «الكشف»: «يا رائد البرق يَمِّم دارة العَلَم/واحدُ الغمامَ إلى حيٍّ بذي سلم» نقارنه بمطلع «البردة»: «أمن تذكر جيران بذي سلم/مزجت دمعا جرى من مقلة بدم»، والبيت الخامس فيها: «لولا الهوى لم ترق دمعا على طلل/ولا أرقت لذكر البان والعلم». لغة البارودي فيها سمة المباشرة كما قلنا، مطلبه وقصده دارة العلم وحيٌّ ذي سلم عسى أن يخصبهما سوْق الريح للغمام وحيا المطر لا أكثر ولا أقل. إنه أمر من الخارج وكفى. الذاتية أو الشخصية غير موجودة إلا من خلال صيغة النداء في الشطرة الأولى، وصيغتيْ الأمر في الأولى وفي الثانية.

وليس هكذا مطلع «البردة» الذي تظهر فيه شخصية الشاعر في طيات استفهامه وشدة تعجبه من جيشان عاطفة ولّدت امتزاج الدمع بالدم. وحيث يذكر البارودي «حيّ» ذي سلم، يسبق البوصيري إلى تذكر «جيران» هذا المكان. أما المكان الآخر وهو العلم أو دارته لدى البارودي، فإنه العَلَم الغاية لدى البوصيري حيث يأتي ذكره ثالثاً بعد ذي سلم والبان، فضلاً عن أنه قد جاء مرة واحدة في هذا السياق، عكس ما فعل البارودي حيث أورد كلمة «العلم» بمعان مختلفة (مشترك لفظي) حوالي ٤ مرات خلال الأبيات.

ويبقى الفرق الجوهري في صالح البوصيري الذي ربط نفسه بالموقف من أول دفقة شعرية في القصيدة، أما البارودي، فقد استمر وصفه في مطلع قصيدته عدة أبيات جاء الوصف فيها مستقلاً عن ذات الشاعر وبطريقة تقليدية صرف. الموقع الآخر «إضم» وهو الجبل أو الوادي القريب من المدينة المنورة. وهو الموقع الذي استخدمه الشاعران: البوصيري، ثم البارودي. الموقع لدى البوصيري يظل مظنة تساؤل وحيرة وعما إذا كان قاعدة ينطلق منها إيماض البرق. أما «إضم» البارودي فهو محط طيور القطا التي يحمّلها الشاعر رسائل أشواقه إلى هذا المكان. وعلى حين يصرح البوصيري بذكر الريح في البيت الثاني من «البردة»، نجد أن البارودي يكني عن الريح بقوله: «رائد البرق»، حيث إنها الرياح التي تتقدم الغيث.

إن هذا الاشتراك في المطلعين: الريح (سواء وردت باسمها أو كُنّي عنها)، وذكر

أماكن مخصوصة بذواتها: ذي سلم/العلم/إضم، إنما ترشّح لوجود تقليد «باروديّ» على نحوٍ أو آخر، ولكن يبقى مع هذا طريقة كل شاعر أولاً في إيراده هذه الأماكن في خطابه الشعري، وثانياً خصوصيته في استخدامها ضمن سياقات تتشابه مفرداتها ظاهرياً، ولكن السبك الشعريّ يميز كلاً منها عن الآخر. وتبقى «كاظمة» (اسم موضع قرب المدينة المنورة) الواردة في البيت الثاني في «البردة» مَعلماً فريداً تتميز به دون سواها.

رغم هذا فإن الإقلاع الأول لدى الشاعرين يسير باتجاه متواز، فالبوصيري يبرر تداعيات الشوق والوجد من وجود دمع يمتزج بالدم أي بذل الروح والجسم معاً وهل حدث ذلك بسبب تذكر الجيران أم لهبوب الريح من كاظمة أو لمعان البرق من إضم. وينهي هذا الموقف المحيّر بحيرة أكبر وأشد: يقول البوصيري: «فما لعينيك إن قلت اكففا همتا. وما لقلبك إن قلت استفق يَهم». العين الهميانة، والقلب الهائم، ورغبة الكف للأولى والاستقامة للثاني أمران محيّران أيضاً. ولا يقابل هذا الموقف لدى البارودي إلا سلوك ظاهري يبدأ بالدعاء بالسقيا ولكنه يمتد وئيداً إلى الداخل حيث يحمل بين جوانحه وديعة لا يبوح بسرّها لسان. تلعب به الصبابة، ويعاد ذكرها على مسامعه، ومنزلتها في القلب كبيرة. وبالمقارنة، لا نجد عيناً هميانة لدى البارودي كتلك التي رأيناها لدى البوصيري، كما لا نجد قلباً هائماً، ولكن على النقيض نجد القلب «الظَّرْف» الذي يدخر فيه الشاعر ما أسماه الوديعة والسرّ والشوق.

قلب البوصيري إيجابي يهيم ويتحرك ولا يصيخ سمعاً ولا يتقبل وعظاً، إنه قلب عنيد مكابر، أما قلب البارودي فقطعة أثاث مفرغة يتسع فراغها ليحتضن الوديعة والسر والشوق ولكن مع الأسف على نحوٍ سلبي ثابت وليس متحركاً ديناميكياً كقلب البوصيري. المادة الخام - كما نرى - موجودة هنا وهناك لدى الشاعرين، ولكن التوظيف جاء مختلفاً لدى كل منهما.

(جـ) «النهج» لشوقي

إن «نهج البردة» قد استخدم - كالبوصيري - البان والعلم حتى منذ الدفقة الشعرية الأولى في البيت الأول لدى شوقي: «ريم على القاع بين البان والعلم/أحلّ سفك دمي في الأشهر الحرم». ومرة أخرى «البان والعلم» لدى شوقي مجرد تحديد مكاني أو جغرافي ولكنهما لدى البوصيري مثار أرق ومبعث سهر وسهاد، والأرق والسهاد من علامة أهل المحبة والصفاء.

يبقى لشوقي تشخيص المثير والمؤثر في صورة ظبي (ريم أو رئم)، ومثل ذلك فعل البوصيري، بتكنية لطيفة هي «جيران». كان شوقي أكثر بوْحاً ومباشرة، وكان البوصيري أكثر حرصاً ولياقة. ومع إشراقة شمس البوصيري، وسطوع بدر شوقي، يكاد يخبو بعيداً نجم البارودي أو بالأحرى مصباحه الذي صنعه على زعم أن يضاهي أياً من الشمس أو البدر ولكن هيهات.

إننا في هذا المضمار لن نستطيع الاستقصاء بحال، لأننا فقط نقف أمام انكسارات

نعتبرها مفاتيح التهيئة بين الإيداع واللاإيداع، من خلال تقنية التراسل والتضمين والتي نعتبرها أنجع وسيلة تتيح لنا المجال لما نود الكشف عنه في النصوص الثلاثة: «البردة»/«الكشف»/و«النهج». ويستلزم ذلك بالطبع أن نشير بإيجاز إلى «نهج البردة» لشوقي.

صدرت «نهج البردة» لشوقي سنة ١٣٢٨هـ/١٩١٠م بتقديم نثري لشوقي نفسه يقول فيه:

> المليك المعظم مولانا الحاج عباس حلمي الثاني مولاي:
> رأى الله لهذا العبد الخاضع شاعر بيتك الكريم أن يمشي بنور العَلَم الفردالمغفور له [البوصيري] صاحب القصيدة الشهيرة بـ «البردة» في مدح خير الأنام عليه الصلاة والسلام. فنظمت هذه الكلمة التي أسأل الله وأرجو من رسوله قبولها وجعلتها يا مولاي لحجتك المبرورة تذكارها ١٣٢٧هـ كلما تناقل الناس أخبارها. وقد تفضل مولانا الأستاذ الأكبر شيخ الجامع الأزهر الشيخ سليم البشري فتكفّل بشرحها للناس، فدخلت البركة على أبياتها من كل مكان، وحُسْن قبولها من المليك نهاية الإيداع والإحسان.[١٤]

في هذا التقديم يبرز عدد من النقاط التي تضيف بعض المعارف إلى ما نحن فيه، وأهمها: تأريخ نظم «نهج البردة» وإصدارها، إلى جانب مناسبة نظمها وهي هنا كما يقول شوقي تذكار الحجة المبرورة للمليك المعظم. وإذا كان الأمر الأول له أهميته في توثيق علمي وأدبي مطلوب ومرغوب، فإننا نتردد في قبول الأمر الآخر الخاص بمناسبة النظم، وقد نقبله على أنه «مظهر» من المظاهر المصاحبة لصدور «النهج» ولكننا نختلف حول كون ذلك «سبباً» حقيقياً لنظم «البردة».

وينبغي ألا تشغلنا مجاملة شوقي للخديوي – ولا نشك في صدقها – عن السبب الرئيسي في نظم «نهج البردة» بوجه خاص، وأنه نظمها خلال إقامته منفياً خارج مصر ولمدة خمس سنوات ولم تظهر إلا في سنة ١٩١٠ كما سبق أن أشرنا. وإذا كان نظمها خلال تلك الفترة فلا شك أنها جاءت في إطار الخط العام لأزمة نفسية عارمة يهرع فيها الشاعر إلى الاحتماء بالدين ورسول الإسلام (ص) تماماً كما حدث لسلفيْه: البوصيري ومن بعده البارودي،[١٥] ومن الثابت تاريخياً أن شوقي خلال تلك الفترة كان مكتئباً، يعزز ذلك تأكيد شوقي على دور الرسول (ص) التاريخي عبر العصور لتصبح شخصيته قوة روحية كبيرة في عالم شوقي، وهي قوة تمثل أسوة للمسلمين وسبيلاً إلى خلاصهم من محنهم السياسية والعسكرية وهو الأمر الذي جعل شوقي يستعصم بها ويستعرضها في آخر «النهج» حيث يقول: «يا رب أحسنت بدء المسلمين به/فتمم الفضل وامنح حسن مختتم».[١٦]

نظم شوقي «نهج البردة» في ١٩٠ بيتاً، وقد بدأه بمقدمة غزلية طويلة (الأبيات ١–٢٤) يتلوها موقف وعظ وتحذير من الاغترار بالدنيا وزينتها، ونهي عن الانخداع بأسباب بهرجتها وزخرفها أو حتى إقبالها لأن وراء ذلك ما يبكي من جسيمات الحوادث

وعظيمات النوازل: «يا نفس دنياك تخفي كل مبكية/وإن بدا لك منها حسن مبتسم».[(١٧)]
ويردف ذلك بأهمية التقوى والإيمان والأخلاق في البيت رقم ٣٦: «صلاح أمرك للأخلاق مرجعه/فقوّم النفس بالأخلاق تستقم». هنا ويخلص شوقي إلى التوجه للغفران المأمول، والرجاء في المصطفى (ص) باعتباره الأمل والمعتصَم، وصاحب الشفاعة العظمى (الأبيات ٣٩-٤١):

إن جلّ ذنبي عن الغفران لي أمل — في الله يجعلني في خير معتصم
ألقي رجائي إذا عز المجير على — مفرّج الكرب في الدارين والغُمم
إذا خفضت جناح الذل أسأله — عز الشفاعة لم أسأل سوى أمَمِ

وبدءاً من البيت ٤٧ يبدأ المدح ولكنه ليس كله خالصاً بل تتخلله استطرادات على نحو ما نجد في هذا العرض: «محمد صفوة الباري ورحمته/وبغية الله من خلق ومن نَسَم». وبدءاً بالبيت ١٧٧ وحتى آخر القصيدة ١٩٠ نجد صلاة وتسبيحاً على خير الأنام وأصحابه وأتباعه، ثم يطلب شوقي لطف الله بحال الإسلام والمسلمين على زمنه ليكون ذلك منه مسك الختام.

الخصوصية الأسلوبية

بعد هذا العرض، نترك القشور إلى اللب: رؤية كل شاعر لممدوحه. لا شك أنه كان سباقاً أو نوعاً من التنافس الشريف. تركيزي هنا ينصبّ على استهلال المدح النبوي لدى كل شاعر؛ ولوحة الغار، إلى جانب الختام الذي أنهى به كل شاعر قصيدته.
وفيما يتعلق باستهلال المدح النبوي في القصائد الثلاث. يقول البوصيري:

ولا تزوّدت قبل الموت نافلة — ولم أُصلّ سوى فرض ولم أصم
ظلمتُ سُنّة من أحيا الظلام إلى — أن اشتكت قدماه الضرّ من ورم
(البيتان ٢٨-٢٩ من «البردة»).

والبارودي يقول (مشيراً إلى طيْر القطا):

لا شيء يسبقها إلا إذا اعتقلت — بنانتي في مديح المصطفى قلمي
محمد خاتم الرسل الذي خضعت — له البرية من عرب ومن عجم
(البيتان ٢٢-٢٣ من «الكشف»).

وشوقي يقول:

إن جلّ ذنبي عن الغفران لي أمل   في الله يجعلني في خير معتصم
ألقي رجائي إذا عزّ المجير على   مفرّج الكرب في الدارين والغمم
(البيتان ٣٩-٤٠ من «النهج»)

هذه النماذج الثلاثة لاستهلال المدح النبوي فيها حسن تخلص أي طريقة جيدة أو إجراء مقبول للانتقال من غرض إلى غرض. فالبوصيري يرسي انتقاله من مقدمة طالت (عن شكوى ومعاناة واعتراف بغواية أدت إلى اعوجاج وتقصير) إلى مدح النبي الكريم على عبارة واحدة فيها اعتراف بارتكاب الخطأ والحيدة عن الطريق القويم، وهي: «ظلمت سنة من أحيا الظلام/أي ظلمت سنة النبي (ص)». وهذا الانتقال انسيابي شفيف رفيق عمل على ربط اللاحق بالسابق في تسلل مرئيّ ولا نقول إنه خفي. وهذه من الميزات الأسلوبية والفنية التي تحظى بها «البردة»، بل إنها من التقنيات التي يتفوق بها البوصيري على كل من البارودي وشوقي. جعل البارودي انتقاله بعد مقدمة تقليدية غلبت عليها سمة الجاهلية في المنحى والأسلوب على السواء. بدأ بالغزل ودعا لديار المحبوبة بالسقيا، وأفاض وأطال في وصف السحب واستطرد إلى الغربة والذكريات، ولكنه سرعان ما عاد إلى الذكريات والاستسلام لأجنحة القطا لتحمل عنه رسائل أشواقه إلى يثرب مثوى الرسول الكريم. وهو يعترف تصريحا لا تضمينا بمحاكاته الأقدمين في هذا النسيب الذي طال وقال عنه: «لم أتخذه جزافاً بل سلكت به/في القول مسلك أقوام ذوي قدم». وما نؤاخذه عليه هنا هو هذا التعقيد اللفظي في البيت الذي أراد به حسن التخلص: «لا شيء يسبقها إلا إذا اعتقلت/بنانتي في مديح المصطفى قلمي».

ومهما استطاع باحث أن يدلل على حسن التخلص هنا، فإن العقبة التي تعترض هذا الإجراء هو فصل البارودي بين أداة الاستثناء وما استثناه. إنه أراد أن يقول: لا يسبق طير القطا (سرعة ووصولاً) إلا قلمي حين يسطّر سطوره لمدح الرسول (ص)، ولكن الجملة الشرطية «إذا اعتقلت بنانتي» وتقديم جوابها «لا شيء يسبقها» ثم تأخير أصل الموضوع «في مديح المصطفى» كل ذلك قد أضفى غموضاً وضبابية حجبت حسن التخلص الذي أراده، وبهذا قصُر نموذجه تماماً عن نموذج البوصيري في الإجراء نفسه.

أما شوقي فقد ارتفع نموذجه عن نموذج البارودي، ولكنه على أية حال «يكاد يقترب» ولا أقول «يقترب حتما» من نموذج البوصيري.

ويبقى بعد هذا كله «تخلّص» البوصيري هو الأفضل، ويزيد من هذه الأفضلية إلى جانب ما أشرنا إليه أنه الرائد على الطريق، وكم كنا نتوقع أن تنجح محاولات المعارضة الشعرية وأن تتفوق على الأصل، ولكن ومع الأسف تعثّر الشاعران المعارضان وبقي النص الأصلي سامقاً في بابه.

مجال آخر للتقاطع النصي في القصائد الثلاث، هو مشهد الغار. ولوحة الغار ترد في أربعة أبيات لدى البوصيري، وفي ١٥ بيتاً لدى البارودي، ثم في ٦ أبيات لدى شوقي. يقول البوصيري (الأبيات ٧٦-٧٩ من «البردة»):

وما حوى الغار من خير ومن كرم   وكل طرف من الكفار عنه عمي
فالصدق في الغار والصدّيق لم يَرِما   وهم يقولون ما بالغار من أرِمِ
ظنوا الحمام وظنوا العنكبوت على   خير البرية لم تنسُج ولم تحُمِ
وقاية الله أغنت عن مضاعفة   من الدروع وعن عالٍ من الأُطُم

ويقول البارودي (الأبيات ١٧٥-١٩٠ من «كشف الغمة في مدح سيد الأمة»):

وجاءه الوحي إيذاناً بهجرته   فيمّم الغار بالصديق في الغَشَم
فما استقر به حتى تبوّأه   من الحمائم زوج بارع الرّنم
بنى به عشّه واحتلّه سكناً   يأوي إليه غداة الريح والرّهَم
إلفان ما جمع المقدار بينهما   إلا لسرٍّ بصدر الغار مكتتم
كلاهما ديدبانٌ فوق مَرْبأه   يرعى المسالك من بُعدٍ ولم ينم
إن حنّ هذا غراماً أو دعا طرباً   باسم الهديل أجابت تلك بالنغم
يخالها من يراها وهي جاثمة   في وكرها كرةً ملساء من أدم
إن رفرفت سكنت ظلاً وإن هبطت   روت غليل الصدى من حائرٍ شبِم
مرقومة الجيد من مسك وغالية   مخضوبة الساق والكفيْن بالعنم
كأنما شرعت في قانئ سربٍ   من أدمعي فغدت محمرّة القدم
وسجّف العنكبوت الغارَ محتفياً   بخيمة حاكها مِنْ أبدع الخيم
قد شدّ أطنابها فاستحكمت ورست   بالأرض، لكنها قامت بلا دِعَم
كأنها سابريٌّ حاكه لبق   بأرض سابور في بُحبوحة العَجَم
وارت فم الغار عن عين تُلمّ به   فصار يحكي خفاءً وجة ملتثِم
فياله من ستار دونه قمرٌ   يجلو البصائر من ظُلْم ومن ظُلَم
فظلّ فيه رسول الله معتكفاً
كالدر في البحر أو كالشمس في الغَسَم

(الغشم: السواد؛ الرنم: الصوت؛ الرهم: الأمطار الضعيفة؛ العنم: شجر أحمر؛ قانئ: شديد الحمرة؛ دِعَم: أعمدة؛ سابريّ: ثوب رقيق من سابور؛ بحبوحة: وسط؛ الغسم: السحاب).

ويقول شوقي في مشهد الغار (الأبيات ٩٤-٩٩ من «نهج البردة»):

سل عصبة الشرك حول الغار سائمةً   لولا مطاردة المختار لم تُسم؟
هل أبصروا الأثر الوضّاء أم سمعوا   همس التسابيح والقرآن من أَمَم؟
وهل تمثّل نسج العنكبوت لهم   كالغاب، والحائمات الزغب كالرخم؟
فأدبروا، ووجوه الأرض تلعنهم   كباطل من جلال الحق منهزم
(سائمة: راعية؛ من أمم: من قرب)

من الواضح بعد كل هذا أن التراسل قد وقع فقط في اختيار المجال، وهو هنا لوحة الغار، والتي راح كل شاعر يرسمها وفق رؤية خاصة، البوصيري يركز على الحدث وبتكثيف شديد، والذي يهمه هو فوز من بالغار بالاختباء، وفشل المتعقبين. وكان فضل الله عظيما وهو الذي جعل من أوهى الأشياء وأضعفها (العنكبوت والحمام) وسيلة قوة تزيغ بصر المتربّصين. أما البارودي فقد أغراه ما حول الغار عمن بالغار، وظل ينسج اللوحة بالتفصيل.

الحمام والعنكبوت يحتلان اللوحة بأكملها. ولا يقنع البارودي بأن زوج الحمام قد تبوأ المكان، بل إنه يضيف بأنه بنى فيه عشه، واحتله سكنا، وكان يأوي إليه ملجأ يحميه من الرياح والأمطار، بل وأكثر: الذكر والأنثى يتناوبان ويتكلمان لغة واحدة وإن اختلف المظهر لدى كل منهما، وعلاوة على ذلك، يتسمع إلى هديلهما فيصفه مرة بالنغم العذب، وأخرى بالبراعة وجمال الصوت. وبالإضافة يرصد شكل الرّقْم في عنق الحمامة، والخضاب في الساق والكفيْن.

وبالمثل يروق العنكبوت للبارودي فيتتبعه منذ إنشائه خيمته التي رفعها كالسماء بلا عُمد. ولم يشأ أن يتركها إلا وقد أضاف اللون والزركشة إلى مادتها الخام لتذكّرنا بلباس الغلمان في مجالس الغناء والشراب بالعصر العباسي.

البارودي لم يباشر موضوعه الرئيسي إلا في آخر بيتيْن من لوحته هذه، وجاء تصويره ليمتاح من الصور البصرية، فالرسول (ص) قمر، ودُرّ، وشمس. وبمقارنة ذلك بما قاله البوصيري ندرك الفرق في اللغة والتناول، بل والأهم أننا مع البوصيري أمام الحدث نفسه، أما مع البارودي فمع ملابسات غطّت على الحدث وطمسته، وهنا لم تتضح روعة المعجزة على النحو الذي قصد إليه البوصيري قصداً ينسجم والسياق العام للمدحة النبوية. وقد نضيف هنا أن الأسلوب الخبري الذي شاع في هذا المشهد لدى كل من البوصيري والبارودي إنما غرضه لزوم الفائدة أو تحصيل الحاصل، حيث يعرف المسلمون أو أكثريتهم كل هذه الأمور من السيرة النبوية.

وأما عن شوقي فقد كان أقرب إلى موقف البوصيري منه إلى البارودي. وإن كان قد استغل أسلوب الإنشاء ليخلع على الموقف نوعاً من الحركة نفتقده لدى البارودي وحتى لدى البوصيري. «سل عصبة الشرك» بهذا تبدأ لوحة الغار الشوقية، حيث يستحضر الشاعر القارئ معه من البداية ليتابع ويتأمل ويراقب ويرى النتائج، وهو يشرك القارئ معه لا ليجيبه ولكن ليستثير عواطفه ويستحوذ على اهتمامه، فيتساءل: هل أبصروا الأثر الوضّاء؟ أم سمعوا همس التسابيح والقرآن من قريب؟ هل تمثّل نسج العنكبوت لهم كالغاب؟ والحائمات الزغب كالرقم؟

هذه الاستفهامات المتلاحقة والمتوالية توقظ لدى المتلقي خياله فتبعثه من مرقده ليشارك شوقي لوحة الغار، وكأنه يصنعها معه. ثم يعرض شوقي لعنصرين يكملان ما بدأه: إدبار الكفار ملعونين مهزومين، ونجاة الرسول (ص) وصاحبه لأن عناية الله كانت الحارسة كما هي دائماً لكل من ينصر دين الله. ناهيك هنا عن شاعرية شوقي وإبداعه في اختيار نسق الجملة الشعرية وبنائها العبقري داخل إطار النغم الأدبي العذب. وتمثّل

إشاراته: نسج العنكبوت/الحائمات الزغب/تواريا بجناح الله واستترا.

هذا وبمقارنة تعبير الشعراء الثلاثة عن معسكر الرسول (ص) ومعسكر قريش، يتضح ما يلي:

(أ) في معسكر الرسول (ص) وصاحبه (رضي الله عنه):

البوصيري: الخير/الكرم/الصدق/الصدّيق/خير البرية

البارودي: الصدّيق/قمر/رسول الله/معتكف/درّ في البحر/شمس بين السحاب

شوقي: المختار/الأثر الوضّاء/همس التسابيح والقرآن/الجاريْن

(ب) وفي معسكر قريش وأتباعها:

البوصيري: عمى الكفار

البارودي: لا شيء عن ذلك، إذ شغلته الحمامة والعنكبوت

شوقي: عصبة الشرك/سائمة/مطاردة/أدبروا/وجوه الأرض تلعنهم/كباطل منهزم.

ملاحظة أخيرة، اهتم البارودي أكثر بالوصف المسهب لما هو خارج الغار (الحمام والعنكبوت) أما كلٌ من البوصيري وشوقي فقد تناولا الداخل والخارج معاً، وإن كان شوقي قد اختصّ باستطرادات أكثر.

وتبقى بعد ذلك لوحة الختام لدى الشعراء الثلاثة. يبدؤها البوصيري بقوله: «يا رب واجعل رجائي غير منعكس/لديك واجعل حسابي غير منخرم». ويبدؤها البارودي: «فاقبل رجائي فمالي من ألوذ به/سواك في كل ما أخشاه من فقم» (فقم: اعوجاج). أما شوقي فيبدؤها بقوله: «يا ربّ هبّت شعوب من منيّتها/واستيقظت أمم من رقدة العدم».

وبدايات الختام لدى الشعراء الثلاثة وما يستتبعها من أبيات تستخدم أسلوب الإنشاء ما بين نداء وأمر (البوصيري وشوقي) أو أمر فقط (البارودي) وبالطبع فإن صيغة الأمر هنا من الأدنى إلى الأعلى، وعلى ذلك يكون المقصود به: الدعاء أو الرجاء.

كلٌ من البوصيري والبارودي يلجأ إلى الله ويلوذ به طالباً منه أن يقيله من عثرةٍ ما. وكما نعلم فإن عثرة البوصيري كانت مرض الفالج، أما عثرة البارودي فكانت سقطةَ وظيفةٍ ومنصب بل وإقصاءً ونفياً عن مصر إلى سيلان. أما شوقي، فيتحدث عن سقطة أمة وليست سقطة شخصية بحال. الظروف هنا لا تختلف، فحال مصر في العصور التي عاش فيها الشعراء الثلاثة كانت متماثلة. زمن البوصيري، الصليبيون والتتار؛ زمن البارودي، ضعف القصر وبدايات الاحتلال الإنجليزي؛ أما زمن شوقي، فتخلخل الحياة السياسية بسبب تمكّن الإنجليز وضعف الحكام وزيادة المشكلات الاجتماعية واستشراء الفساد في المجتمع وبخاصة خلال العقود الثلاثة من القرن العشرين.

وبهذا يكون المديح النبوي لدى الشعراء الثلاثة مرفأً الأمان والاحتماء من الخطر، وبالتالي تكون «البردة» ومازال، موضوعاً ثرياً على مستويات عديدة من الدرس الفكري والأدبي والنقدي بل والشعبي والديني معاً.

الهوامش

(١) ومن أبرز أعلامه في العصور الأولى: شعراء الرسول (ص) بالمدينة، ومنهم حسان بن ثابت، كعب بن مالك، عبدالله بن رواحة، أبو قيس النجار، كعب بن زهير، أنس بن زُنَيْم، والنابغة الجعدي. وهناك أيضاً مديح نبوي في شعر الشيعة، ومن أعلامه الكُميْت بن زيد، الحزين الكناني، السيد الحِمْيَري، دِعْبِل الخزاعي، الشريف الرّضيّ، مِهْيار الدَّيْلمي، وأبو العتاهية. وهؤلاء يتوزعون على مساحة زمنية تقارب قرنين من الزمان (من القرن الثاني وحتى الرابع الهجري).

(٢) مكان بينه وبين المدينة عدة أميال، ويزعم أن النبي (ص) قد تنبأ عنده لعلي بن أبي طالب بالولاية، التاريخ الإسلامي [قرص مدمج] (القاهرة: صخر، ١٩٩٦).

(٣) مكي، **المدائح النبوية**، ص ص ٧-١٠٠ بتصرف كبير.

(٤) ومن قصائد مدح الرسول (ص) قصيدة لأبي عبدالله محمد بن أبي بكر بن يحيى الشُقْراطيسي التَّوْزَريّ ت ٤٦٦هـ (فقيه مالكي ولد بتونس ورحل إلى مصر) وتسمى «الشُقْرَاطيسية»، وهي تقع في ١٣٥ بيتاً. ويذكر بروكلمان أن عليها ستة شروح. تلا ذلك بالعراق، قصيدة الصّرصري ولد سنة ٥٨٨هـ (نسبة إلى صرصر: قرية قرب بغداد) وانتقل الأثر الحميد في ذلك إلى كل من الشام ومصر، أواخر القرن السادس الهجري وأوائل السابع الهجري، فظهر ابن الساعاتي (عاش ما بين سنتيْ ٥٥٣هـ و٦٠٤هـ وهو الذي تنبأ بفتح القدس) وكذلك فتيان الشاغوري ت ٦١٥هـ (برغم أنه كان شيعياً، كان معلماً لابن أخي صلاح الدين الأيوبي وهو سنيّ). ومنذ بداية القرن السابع الهجري وحتى الآن، لم يتخلف شعراء مصر - على وجه الخصوص - عن المديح النبوي. ومع كل ذلك، فقد أصبح البوصيري (٦٠٨-٦٩٧هـ/١٢١١-١٢٩٦م) صاحب القدح المعلّى في هذا المضمار، وذلك لمثابرته على المديح النبوي بتخصيصه خمس عشرة قصيدة فيه: ست منها في مصر قبل رحلته إلى الحجاز، وأربع في الحجاز، وخمس بعد عودته من الحجاز إلى مصر. وتجيء «البردة» في ديوان البوصيري ثانية هذه القصائد الخمس في الترتيب، أو هي القصيدة الثانية عشرة بين قصائد المدح الخمس عشرة: نشيد قدسي رائع، وخريدة متفرّدة، ليس من المبالغة أن يقال عنها إنها دُرّة النبويات على الإطلاق، وهي كما أُفضّل أن أُطلق عليها: **إلياذة** شعر المديح النبوي على وجه الخصوص.

(٥) نشرت «البردة» في هذه الطبعة ومعها قصيدتان أخريان للبوصيري هما: «المضرية» و«المحمدية»، والأولى رائية في ٤١ بيتاً بنهايتها ٨ أبيات دعاء تكاد تتطابق ولا أقول فقط تتشابه مع الأبيات السبعة المشار إليها في «البردة»، أما القصيدة الثانية فهي ميمية في ١٦ بيتاً تبدأ جميعها باسم «محمد» (ص). ولتاريخ نظم «البردة» وسبب تسميتها بهذا الاسم راجع: السيد إبراهيم محمد، «قصيدة 'البردة' لكعب بن زهير ومكانتها في التراث الصوفي»، **ألف** ٥ (١٩٨٥)، ص ص ٤٩-٧٢.

(٦) بدوي، **أسس النقد**، ص ٣٠٨.

(٧) استوحينا هنا إشارة عطوي، مع تطويرنا للفكرة وفق رؤيتنا الخاصة، انظر: عطوي، ص١٦٩.

(٨) «نهج البردة»، ص ٤٥.

(٩) باشا، ص ٦٧٤.

(١٠) طبعت بمطبعة الجريدة سنة ١٣٢٧هـ.

(١١) تقديم ظلام في البارودي، صفحات ٢٤-٣٢ بتصرف، وانظر تفصيلات أخرى في: **البارودي رائد الشعر الحديث** لشوقي ضيف، صفحات ٧-١٤٩.

(١٢) البارودي، **المرجع السابق**، ص ٣٦.

(١٣) **المرجع السابق**، ص ٤٠.

(١٤) أحمد شوقي، **«نهج البردة» ومعها «وضح النهج»** (القاهرة: مطبعة الإصلاح، الطبعة الأولى، ١٣٢٨هـ/١٩١٠م)، شرح الشيخ سليم البشري، شيخ الجامع الأزهر آنذاك.

(١٥) شهيد، **العودة إلى شوقي**، ص ٧٥.

(١٦) **المرجع السابق**، ص ص ٤٩١-٤٩٢.

(١٧) **«نهج البردة»**، ص ١٣ والبيت رقم ٢٥.

المصادر والمراجع

(أ) المصادر

البارودي، محمود سامي. **«كشف الغمة في مدح سيد الأمة»**. تقديم سعد ظلام. مراجعة محمد صادق. القاهرة: مطبوعات الشعب، الطبعة الأولى، ١٩٧٨.

البوصيري، الإمام شرف الدين أبو عبدالله محمد بن سعد. **ديوان البوصيري**. تحقيق محمد سيد كيلاني. القاهرة: شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الثانية، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م.

ـــــــــ. **«بردة المديح المباركة»**. القاهرة: المكتبة المحمودية التجارية، الأزهر، د. ت.

الحافظ، محمد الأمير. **البدر المنير: شرح «بردة المديح المباركة» للإمام البوصيري**. القاهرة: المكتبة المحمودية التجارية، الأزهر، د. ت.

شوقي، أحمد. «نهج البردة». **ديوان أحمد شوقي**. بيروت: دار العودة، ١٩٩٥. ص ص ١٩٠-٢٠٨.

ـــــــــ. **«نهج البردة» ومعها «وضح النهج»**. شرح الشيخ سليم البشري شيخ الجامع الأزهر. القاهرة: مطبعة الإصلاح، الطبعة الأولى، ١٣٢٨هـ/١٩١٠م.

الغزّي، بدر الدين محمد. **الزبدة في شرح «البردة»**. تحقيق وتقديم ودراسة عمر موسى باشا. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٨١.

الفيومي، شمس الدين محمد. **الكواكب الدرية: تخميس وتسبيع «البردة» البوصيرية في مدح خير البرية**. القاهرة: الدار السودانية للكتب، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.

(ب) المراجع

ابن سيد الناس. **منح المِدَح**. تقديم وتحقيق عفت وصال حمزة. دمشق: دار الفكر، ١٩٨٨.

باشا، عمر موسى. **تاريخ الأدب العربي** (العصر المملوكي). دمشق: دار الفكر، إعادة الطبعة

الأولى، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م.
بدوي، أحمد أحمد. **أسس النقد الأدبي عند العرب**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، د.ت.
التطاوي، عبدالله. **دراسات نصية: «سينية» البحتري، البعد النفسي والمعارضة**. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٥.
الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد. **الاقتباس من القرآن الكريم**. تحقيق ابتسام مرهون الصفار. المنصورة: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
جاد الرب، إبراهيم الدسوقي. **حول «البردة»**. القاهرة: مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، ١٩٩٧.
الحسيني، أبو النصر مبشر الطرازي. **كشف اللثام عن رباعيات الخيام**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٥.
حمودة، عبدالعزيز. **علم الجمال والنقد الحديث**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.
الدسوقي، عمر. **محمود سامي البارودي**. بيروت: دار المعارف، ١٩٥٣.
شرف، حفني. **تحرير التحبير لابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق**. القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٦٣.
شهيد، عرفان. **العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاماً**. بيروت: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٨٦.
صادق، رمضان. **شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
ضيف، شوقي. **البارودي رائد الشعر الحديث**. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٤.
عطوي، علي نجيب. **البوصيري شاعر المدائح النبوية وعَلَمها**. بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى،١٤١٥هـ/١٩٩٥م.
الفقي، أنس عطية. **أثر القرآن الكريم في شعر العصر المملوكي الأول: دراسة نصية**. المنصورة: دار الغد الجديد، ١٩٩٩.
ـــــــــ. **ديوان علي وفا السكندري** (تحقيق). المنصورة: دار الغد الجديد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.
القباني، عبدالحليم. **البوصيري: حياته وشعره**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨.
مبارك، زكي. **المدائح النبوية في الأدب العربي**. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٣٨؛ القاهرة: دار الشعب، ١٩٧١.
محمد، محمود سالم. **المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي**. دمشق: دار الفكر، ١٩٩٦.
محمود، عبدالخالق. **ديوان ابن الفارض: تحقيق ودراسة نقدية**. القاهرة: «عين» للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥.
مكي، محمود علي. **المدائح النبوية**. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩١.
نبوي، عبدالعزيز. **العروض التعليمي**. الكويت: مكتبة المنار الإسلامية، الطبعة الثالثة، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.
الهاشمي، السيد. **مختار الأحاديث النبوية**. بيروت: دار القلم، د. ت.

ثورة التخييل وتخييل الثورة:
قراءة جديدة في أولاد حارتنا

ريشار جاكمون

من المفارقات المعروفة في الحياة الأدبية أن أكثر الأعمال إثارة للجدل هي عادة أقلها حظاً من حيث القراءة الدقيقة والتحليل النقدي. ولا أظنُّ أن رواية **أولاد حارتنا** يمكن أن تستثنى من هذه القاعدة. ومما زاد الأمر سوءاً في حالتها عدم توفرها (أو على الأقل توفرها المتعثر) للقارئ المصري بعد الانتهاء من نشرها مسلسلة في جريدة **الأهرام** في أواخر عام ١٩٥٩. ولا أظنني في حاجة إلى إعادة ذكر وقائع «قضية» **أولاد حارتنا** بتفاصيلها، ويكفيني الآن القول إنها ليست سوى واحدة من عدة قضايا بينت، على مدار القرن العشرين كله، انقسام الحقل الثقافي المصري بين المثقفين التقليديين والمثقفين الحداثيين، وتعثر الأخيرين في إثبات استقلالية إنتاجهم الأدبي (أو الفكري، أو الفني)، أي حقهم في ألا يخضع هذا الإنتاج لمعايير وأحكام تفرضها عليه سلطات خارجية (سياسية، دينية، أخلاقية، إلخ.). وبالتالي فرضت «القضية» على كل من يتحدث عن الرواية مثار الجدل أن يتخذ «موقفاً» ينتج عن موقفه في الحقل الأدبي/الثقافي ويعبر عن هذا الموقف في آن، مما أسفر عن العديد من القراءات التي تتميز، بدرجة أو بأخرى، بالسطحية والانحياز (بما في ذلك، طبعاً، «رفض القراءة» الذي يدعو إليه أكثر الأطراف تطرفاً في القضية). وإذا أضفنا إلى ذلك أن **أولاد حارتنا** تتسم بثراء جمالي ودلالي وفكري خارق للعادة بكل المقاييس، فإننا نكون قد أثبتنا للقارئ ضرورة إعادة القراءة التي بين يديه، وكذلك استحالة استنفاد هذه القراءة لثروات نص روائي سيبقى بلا أدنى شك معلماً من معالم تاريخ الرواية العربية الحديثة.

وقبل أن نخوض في هذه القراءة، لا بد من تبيان موقف صاحبها أيضاً، فإن قراءتي هذه تنتج عن موقف محدد وتعبر عنه، حتى وإن كان هذا الموقف أقل حدة من المواقف «الداخلية». إذ إنني بوصفي مستعرباً فرنسياً لست طرفاً مباشراً في النزاع بين فئتي المثقفين المصريين (والعرب عموماً) الذي أشرت إليه، إلا أن هذا لا يجعلني قارئاً محايداً. فأنا، بحكم تكويني وانتماءاتي، أشترك في الاعتقاد باستقلالية العمل الفني أو الفكري، بل قد أكون أكثر تطرفاً، في اعتقادي هذا، من أغلب المثقفين المصريين. هذا، وقد جعلني هذا التكوين أتبنَّى قراءة سوسيولوجية للنص الأدبي، قراءة تنطلق من تحليل موقف النص ضمن «دائرة الممكنات الأدبية» في زمانه ومكانه، مما يتطلب أولاً تحليل موقف الكاتب في الحقل الأدبي الذي ينتمي إليه عند كتابة العمل موضع الدراسة، وكذلك تحليل الظرف التاريخي للحقل الأدبي عندئذ.[1]

١- الحقل الأدبي المصري في أواخر الخمسينيات وموقف محفوظ فيه

من المعروف أن نجيب محفوظ توقف عن الكتابة الأدبية بعد انتهائه من **الثلاثية** قبيل قيام ثورة يوليو ١٩٥٢. وحسب التفسير الشائع لـ «فترة الصمت» هذه التي امتدت إلى صدور **أولاد حارتنا** في خريف ١٩٥٩، فإن التغيير السياسي (الذي أسعده بقدر ما أحبط آماله، شأنه في ذلك شأن غالبية المثقفين الوطنيين المتمسكين بالقيم الليبرالية) قاده إلى نوع من الترقب الحذر، كما أن الكاتب كان قد استنفد إمكانيات الرواية الواقعية في الصفحات الألف والخمسمائة التي تحتوي عليها **الثلاثية**. إلا أن التدقيق في سيرة محفوظ وتحليل حالة الحقل الأدبي المصري في الخمسينيات يكشفان عوامل تفسيرية أخرى.

فلنذكر أولاً أن محفوظ لم يتوقف عن الكتابة كلية، بل إنه كرس نفسه، خلال تلك السنوات، لكتابة السيناريو، خاصة للمخرج صلاح أبو سيف (١٩١٥-١٩٩٧). والميزة الأساسية لهذا النوع من الكتابة أنه يضمن لصاحبه دخلاً أكبر بكثير من ذلك الذي يجنيه من بيع كتبه، وهو الدخل الذي كان محفوظ في أشد الحاجة إليه في هذه الفترة (إذ تزوج عام ١٩٥٤ وترك بيت أمه لـ «يفتح بيته» الخاص). بالإضافة إلى هذا، فلعله كان يمر آنذاك بنوع من الإحباط أو حتى اليأس على الصعيد الأدبي، فها هو قد تخطى سن الأربعين ويكتب بانتظام منذ أكثر من عشرين عاماً وقد نشر أكثر من ستين قصة قصيرة وثماني روايات، ولم يجن من هذا كله سوى القليل من الاعتراف النقدي وعدد محدود جداً من القراء. أما **الثلاثية** نفسها فيظل إلى عام ١٩٥٥ حائراً في نشرها، وقد كتبها باعتبارها رواية واحدة بعنوان «بين القصرين»، وسوف تأتي فكرة تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء وتخصيص العنوان الأصلي للجزء الأول من ناشر محفوظ: مكتبة مصر.

يتغير هذا السياق المحبط كلية في منتصف الخمسينيات، في غضون سنتين أو ثلاث. فالواقعية الاجتماعية التي كانت قبل الثورة مذهباً طليعياً ترفضه المؤسسة الأدبية والمؤسسة السياسية على حد سواء (فلنذكر رفض مجمع اللغة العربية لأولى روايات نجيب محفوظ وصديقه عادل كامل الواقعية، وهو الرفض الذي جعل الأخير يترك الكتابة نهائياً،(٢) أو منع نشر قصص طه حسين **المعذبون في الأرض**، مما اضطره إلى نشرها في بيروت) أصبحت الآن تياراً صاعداً بل جارفاً، ليس فقط في الرواية بل في جميع الأنواع الأدبية. فمجموعة يوسف إدريس القصصية الأولى **أرخص ليالي**، ورواية عبد الرحمن الشرقاوي **الأرض**، ومسرحية نعمان عاشور **الناس اللي تحت**، والدواوين الأولى لصلاح جاهين (**كلمة سلام**) وصلاح عبد الصبور (**الناس في بلادي**)، ومقالات محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس النقدية المجموعة في كتاب **في الثقافة المصرية**: هذه الأعمال التأسيسية كلها صدرت بين ١٩٥٤ و١٩٥٦ لتكرس انتصار الواقعية الاجتماعية الساحق ولتمهد الطريق أمام نجاح **الثلاثية** عند صدورها في ١٩٥٦-١٩٥٧، وهو النجاح الذي يؤكده فوز محفوظ بجائزة الدولة لسنة ١٩٥٧ عن **الثلاثية**.

هكذا حصل محفوظ أخيراً، بعد أن تجاوز العام السادس والأربعين من عمره، على

الاعتراف الذي طالما طمح إليه. يضاف إلى ذلك أن مشواره المهني يشهد في الوقت نفسه منعطفاً هاماً، فقد انتقل عام ١٩٥٥ من وزارة الأوقاف، حيث كان يعمل منذ بداية الأربعينيات، إلى الجهاز الثقافي الناشئ للنظام الجديد (التحق بمصلحة الفنون - التابعة آنذاك لوزارة المعارف - تلبية لطلب مديرها الجديد، الكاتب يحيى حقي). باختصار، فقد انتقل محفوظ في الفترة نفسها التي توقف فيها عن الكتابة الأدبية، من أطراف الحقل الأدبي إلى مركزه، ويجوز لنا القول بأنه شرع في كتابة **أولاد حارتنا** في جو يتسم باستعادة الثقة في إمكانياته وفي مكانته.(٣)

وكان أمامه، في هذا المناخ الجديد طريق سهل، ألا وهو استثمار نجاح **الثلاثية** والاستمرار في الاتجاه الواقعي، مثلما فعل حين ذاك معظم زملائه من الجيل الصاعد. إلا أنه يختار الطريق الأصعب، طريق التجديد. وهذا الاختيار ليس غريباً عليه، إذ نلاحظ أنه في أهم نقاط التحول لمشواره الأدبي، من أواخر الثلاثينيات إلى أواخر الستينيات، ينحاز دائماً إلى التجديد الجمالي، في مفارقة واضحة مع قناعاته السياسية والفلسفية التي تبدو وكأنها ثابتة لا تكاد تتغير.

٢- «افتتاحية» أولاد حارتنا

تتجلى ثنائية التجديد الجمالي /الثبات السياسي أول ما تتجلى في «الافتتاحية» التي استهل بها محفوظ روايته والتي تكاد تنحصر فيها مفاتيح الرواية وتيماتها كلها. إذ إننا نلتقي فيها بشخصية غريبة على قراء محفوظ: راو يتحدث بضمير المتكلم ويقدم نفسه بوصفه كاتباً سجّل حكايات حارته «كما يرويها الرواة وما أكثرهم» (ص ٥).(٤) الرواية إذن عبارة عن مجموعة «حكايات» (حكاية أدهم، حكاية جبل، حكاية رفاعة، حكاية قاسم، حكاية عرفة) تؤطرها «ميتا حكاية» على غرار **ألف ليلة وليلة**. إلا أن السرد-الإطار الذي نقرأه في الافتتاحية (وكذلك في الفصول الخاتمة والفاتحة لكل قسم) لا يرقى إلى مستوى الحكاية، إذ لا يتعدّى تقديم شخصية الراوي وسياق عمله ولا يضم أية حبكة. يبقى أن هذا الراوي-الكاتب يتميز عن رواة الحارة بامتلاكه مهارة الكتابة وامتهانه إياها: «وكانت مهنتي أن أكتب العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات» (ص ٧). يذكرنا هذا الكاتب بـ «أنصاف المثقفين» هؤلاء الذين أخذوا على عاتقهم، خلال قرون طويلة، تدوين القصص والسير الشعبية التي كان الرواة يتداولونها شفاهياً. إن هذه العناصر - وعناصر أخرى خاصة بالحكايات نفسها والتي سنعود إليها لاحقاً - تجعل من **أولاد حارتنا** إحدى أولَيات الروايات العربية الحديثة، إن لم تكن الأولى على الإطلاق، التي تحاول عن وعي وتعمد سدّ الفجوة بين الشكل المستورد والمضمون المحلي والتي ظلت ملاصقة للرواية العربية منذ ميلادها في أواخر القرن التاسع عشر.

ولا بد لنا من وضع هذا التجديد في سياقه التاريخي. فقد شهدت الخمسينيات من القرن المنصرم بداية رد الاعتبار للقصص الشعبي ولغيره من الفنون الشعبية في إطار محاولات إعادة بناء الثقافة القومية حتى تتوافق مع اتجاهات النظام الجديد. ولنذكر مثلاً أن الناقد محمد غنيمي هلال (١٩١٧-١٩٦٧) كان قد أشار، في الطبعة الثانية لكتابه

الأدب المقارن، إلى دور الوسيط المبدع الذي لعبته بعض الأشكال الأدبية العربية القديمة في تطور الآداب الأوروبية، خاصة من خلال روايات الفروسية،[٥] مما جعل محمود تيمور يقدم في ١٩٥٨ النقد الذاتي الآتي:

> سارعنا إلى الإنكار على الأدب العربي أن فيه قصة، وما كان ذلك الإنكار إلا لأننا وضعنا نصب أعيننا القصة الغربية في صياغتها الخاصة بها وإطارها المرسوم لها ورجعنا نتخذها المقياس والميزان، وفتشنا عن أمثالها في أدبنا العربي، فإذا هو خلا منها أو يكاد، وشد ما أخطأنا في هذا الوزن والقياس، فللأدب العربي قصص ذو صبغة خاصة به وإطار مرسوم له.[٦]

ولا شك أن محفوظ كان يتابع هذه المناقشات وأنها أسهمت بشكل أو بآخر في الاختيارات الفنية التي قام بها في **أولاد حارتنا**.

لكن لهذه الافتتاحية بعداً آخر أكثر أهمية، وهو استخدام محفوظ لشخصية الكاتب–الراوي هذه التي خلقها ليحدثنا عن نفسه وليقدم لنا تصوره للكاتب الحديث. إن الفقرة الأخيرة للافتتاحية غنية بالإيحاءات والتلميحات في هذا الصدد. يقول الكاتب–الراوي: «كنت أول من اتخذ الكتابة حرفة في حارتنا» (ص ٧) (يكفي أن نضيف صفة «القصصية» أو «الروائية» إلى كلمة «الكتابة» حتى ينطبق القول على محفوظ نفسه) «على رغم ما جرّه ذلك عليَّ من تحقير وسخرية» (ص ٧) (وكأن محفوظ يشفق على نفسه ويتحسر على كل السنين التي ظل يكتب فيها دون أن يحصل على مردود مادي أو رمزي يذكر)، «وكانت مهمتي أن أكتب العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات» (ص ٧) (كان محفوظ أثناء فترة عمله بوزارة الأوقاف قد قضى بضع سنوات في إدارة للوزارة بالجمالية حيث كانت مهمته تحصيل إيجارات الشقق الواقعة في العمارات التابعة للوزارة، حيث كان يستمع إلى شكاوى المستأجرين وتظلماتهم).

ولا يكاد يوجد فرق بين ما يمكن أن ينطبق على محفوظ من كلام الكاتب–الراوي وما يمكن أن يعتبر إشارة إلى تصور محفوظ لمكانة الكاتب الحديث ودوره في المجتمع. فللكلمة المكتوبة قيمة أعلى من الكلمة المنطوقة (إن الحكايات «تروى بغير نظام وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم» [ص ٧]، بينما الكتابة قادرة على تسجيل الوقائع «بأمانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها» [ص ٧]). أما الكاتب نفسه فهو كائن اجتماعي عجيب، يمتلك مهارة نادرة («إنك من القلة التي تعرف الكتابة» [ص ٧]) إلا أنه لا يفلح في تحويل رأسماله الرمزي هذا إلى رأسمال مادي («فإن عملي لم يستطع أن يرفعني عن المستوى العام للمتسولين في حارتنا» [ص ٨]). ولعل هذا المزج بين الثراء الرمزي والفقر المادي هو الذي يجعل منه كائناً يحلّق فوق كل المحددات الاجتماعية: فهو على صلة وثيقة بأصحاب السلطة والمعرفة (صاحب عرفة يقول له: «سوف أمدّك بما لا تعلم من الأخبار والأسرار» [ص ٧])، وفي الوقت نفسه هو مطلع على «أسرار وأحزان» (ص ٨) الطبقات الدنيا – ولاحظ تكرار كلمة «أسرار» في هذا السياق.

إن الفقرة الأخيرة لافتتاحية **أولاد حارتنا** تعبير بليغ عن تصور مكانة الكاتب الحديث الذي كان سائداً في الحقل الأدبي المصري في منتصف القرن الماضي: إنه كائن اجتماعي يمتلك مقدرة فذة على إدراك حقيقة مجتمعه، والتعبير عن نبضه العميق، وفهم ماضيه وحاضرة واستشراف مستقبله. هذا التصور للكاتب «ضميراً لأمته» لا يزال سائداً حتى يومنا هذا، تتبناه شرائح واسعة من الكتاب المصريين من مختلف الأجيال والاتجاهات. وهو عامل أساسي من عوامل صراعهم مع المثقفين التقليديين (وخاصة علماء الدين) إذ إن وظيفة الكاتب الحديث كما تتبدى في افتتاحية **أولاد حارتنا** تجعل منه شبه كاهن وبالتالي منافساً مباشراً لأصحاب الكهنوت الشرعيين. وقبل أن نعود إلى هذه النقطة في نهاية هذا البحث، لا بد من مواصلة قراءتنا للرواية، حتى نمعن النظر في نوع الكهانة التي يمارسها كاتبنا.

٣- اللعب على القصص المقدس

لست في حاجة هنا إلى إعادة ذكر قصص الأنبياء كما حاكاها محفوظ في روايته، إنما يهمني أن أركز على بعض خصائص تلك المحاكاة، التي أهملها نقاد الرواية أو لم يلتفتوا إليها بما فيه الكفاية. وأولى هذه الخصائص هي مجموعة الصفات التي تتقاسمها الرواية مع السير الأسطورية الكبرى، سواء كانت سير الأنبياء أو ما يسمى بالسير الشعبية (وكون اللغة العربية تلجأ إلى كلمة «سيرة» في كلتا الحالتين خير دليل على وحدتهما البنيوية). من هذه القواسم المشتركة وجود عناصر مستبعدة واقعياً (مثل طول عمر الجبلاوي الخارق لكل المقاييس)، وغموض فضاء الحكاية (فإذا حاولنا مثلاً رسم خريطة للحارة اعتماداً على وصفها في الرواية وجدنا أنها لا يمكن مطابقتها شكلاً أو حجماً على ما يسمى بالحارة في القاهرة الحقيقية)، وغموض زمانها كذلك (إذ تخلو الرواية من أي إشارة إلى زمن تاريخي محدد، فيما عدا ورود بعض الكلمات هنا وهناك من قبيل «المحامي» أو «السواريس»، أي كلمات تعطي إحساساً بأن هناك مرجعية تاريخية ما، وأن الأحداث تدور في قاهرة أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إلا أن امتداد السرد الروائي إلى عدد كبير - وغير محدد - من الأجيال يتنافى وهذه المرجعية التاريخية).

ومن أهم هذه القواسم المشتركة بين الرواية والقصص الأسطورية بناء شخصية أبطالها بحيث تعبر عن صفات أخلاقية واضحة (القوة عند جبل، الحب عند رفاعة، العدالة عند قاسم، إلخ.) وتظل وفية لهذه الصفات طوال مسارها الروائي، بل إننا نجد عند بداية سيرة كل واحد من هؤلاء الأبطال، وهم بعد في طور الطفولة أو الصبا، إشارات إلى مصيرهم القادم تشبه ما يسمى بـ «إرهاصات النبوة» في سِيَر الأنبياء أو التنبؤات بالبطولة في السير الشعبية.[7] على سبيل المثال، نقرأ في مطلع سيرة قاسم: «كان يتطلع مع الصغار إلى البيت الكبير مفاخراً بجدّه ومقام جده، ولكنه لم يكن يجد ما يقوله إذا تكلم البعض عن جبل والبعض الآخر عن رفاعة، كما لم يجد ما يفعله إذا انقلب الكلام تشاتماً

وتماسكاً وعراكاً» (ص ٣١٠). فكأن قدر قاسم (المتمثل في تبنيه رسالة توفّق بين قوة جبل وحب رفاعة) موصوم على جبينه منذ ميلاده. وتلي هذه «الإرهاصة» الخفيفة قصة تسلل قاسم إلى حديقة البيت الكبير واستحمامه في مياه نافورتها، إلى أن يلمحه الناظر فيأمر البواب بطرده، فيندفع الولد نحو الباب هارباً ناسياً جلبابه عند النافورة، لكن البواب يدركه عند منتصف الحي ولا ينجو قاسم من ضرب مؤلم إلا بتدخل زوجة عمه (ص ٣١١).

تجدر هذه الواقعة الصغيرة أن تكون مثالاً على عقد القراءة الخاص الذي تقوم عليه رواية **أولاد حارتنا**. إن القارئ الذي أدرك، بعد أن انتهى من الفصول الأولى لقسم «أدهم»، أنه أمام محاكاة لسير الأنبياء والرسل، أصبح بالتالي يعلم ما ستأتي به الفصول اللاحقة، أو لنقل إنه يتوقع ما سوف يقرأه. فلم تعد متعة القراءة تأتي من ترقب أحداث مجهولة، بقدر ما تتولد من العثور على أوجه التطابق بين السيرة الروائية والسيرة المرجعية، وكذلك من اكتشاف النقاط التي قد تختلف بها الأولى عن الثانية. وبذلك يشبه عقد القراءة هذا «عقد السماع» الذي يربط بين راوي السيرة الشعبية ومستمعيه، حيث إنهم بدورهم يعلمون بدقة أحداث السيرة التي يستمعون إليها ولا يترقبون سوى الأداء الخاص للراوي، أي براعته في تطريزها وتلحينها.

إلا أن هناك فارقاً أساسياً بين عقدي القراءة هذين، ألا وهو أن قارئ **أولاد حارتنا** سرعان ما يدرك أن إعادة حكي قصص الأنبياء ليست مجانية وأن وراءها رسالة عليه أن يكشف مغزاها. وبما أننا في عالم الرمز والمثل فكل قصة بل وكل كلمة قد تفتح مجالاً للتأويل وفك الشفرة. فقصة دخول قاسم البيت الكبير وهو بعد طفل، وهي القصة التي توقفنا عندها لتونا، لا تتطابق مع واقعة معروفة في سيرة محمد، إلا أنها لا بد أن يكون لها قيمة أمثولية allégorique ما، خاصة وأنها وردت في مطلع سيرة قاسم (في الفصل الرابع والستين للرواية وهو أول فصل في قسم «قاسم»). وتكمن هذه القيمة الأمثولية في أن الواقعة تبين انجذاب قاسم إلى الفضاء المقدس الذي يمثله البيت الكبير، ومما يؤكد هذا المغزى استحمام قاسم في مياه نافورة البيت، التي لها كذلك قيمة مقدسة (على غرار ماء بئر زمزم). لكن اللافت للنظر في هذه الواقعة-الإرهاصة هو صياغة المؤلف لها في قالب هزلي، كأنه أراد أن يخلق «إرهاصة» وأن يقلب قيمتها المفترضة في آن واحد، أو - على الأقل- أن يتباعد عنها عن طريق الهزل. ومما يعزز قراءتنا هذه وصف البواب لقاسم بأنه «عفريت» (ص ٣١١) في حين أن قيمة فعله المجازية كانت أحرى بأن تقربه من الملائكة.

هذا المثال البسيط ليس سوى واحد من عشرات من المواقف الروائية التي صاغها محفوظ بدقة ومهارة شديدتين ليضفي على محاكاته للقصص الدينية طابعاً لَعِبيّاً ludique يشكل بدون شك عنصراً محورياً من عناصر روايته. بالإضافة إلى ذلك، يوضّح لنا هذا المثال أهم (وأخطر) ما يميز المحاكاة المحفوظية، أي كونها تعيد توظيف القصص الدينية مجردة إياها ليس فقط من قيمتها المقدسة بل - في أحيان كثيرة - من بعدها الديني كلية.

من أوضح الأدلة على الطابع الدنيوي البحت لرسالة أبطال الرواية قصة إبلاغ الجبلاوي قاسم، عن طريق خادم له يدعى قنديل (التشابه الصوتي مع اسم جبريل

واضح) برسالته، إذ يقول قنديل لقاسم: «يبلغك [الجبلاوي] بأن جميع أولاد الحارة أحفاده على السواء، وأن الوقف ميراثهم على قدم المساواة، وأن الفتونة شر يجب أن يذهب، وأن الحارة يجب أن تصير امتداداً للبيت الكبير» (ص ٣٥٢). رسالة قاسم إذن هي إقامة العدالة في الحارة، ولا تحتوي على أي معنى غيبي أو سماوي. وفي هذا الصدد لا يكفي القول بأن محفوظ تأثر بإعادات كتابة السيرة المحمدية المتأثرة بالماركسية أو محاولات إبراز الطابع «الاشتراكي» لرسالة نبي الإسلام التي كانت شائعة في العالم العربي آن ذاك. فرسالة جبل (المقابل الروائي لموسى) كما يبلغها إياه الجبلاوي هي الأخرى رسالة دنيوية بحتة، تنحصر في إثبات حق أسرة جبل في ريع الوقف (انظر ص ١٧٨). أما الرسالة التي يكلف بها رفاعة فتأتي في شكل أكثر غموضاً، إذ لا يحثه الجبلاوي سوى على «العمل» (انظر ص ص ٢٤٧-٢٤٨)؛ ولعل هذا الغموض يتناسب مع سيرة المسيح التي تتميز بترفعه عن أمور الدنيا، مما جعل تحويله إلى مصلح اجتماعي أمراً أصعب على محفوظ.

الواقع أن محاكاة سيرة المسيح في قسم «رفاعة» تتضمن أحد أطرف الاختيارات الروائية لمحفوظ، اختيار قلما التفت إليه النقاد (إذ ركزوا في الغالب على سيرتي قاسم وعرفة، الأكثر إشكالية للقارئ المسلم)، ألا وهو تركيز عمل رفاعة على الزار وامتهانه مهنة «الكودية». ومع أن الزار – وهو طقس شعبي «دنيوي» لا يمت للإسلام بصلة – مكّن الكاتب من أن يرمز إلى معجزات المسيح وإلى الطقوس المسيحية التطهيرية (التعميد والقداس خاصة)، إلا أن محفوظ ابتعد عن الصورة المكرسة للمسيح (سواء كانت صورته في الإسلام أو المسيحية) عندما جعل من رفاعة رجلاً يمارس مهنة مخصصة للنساء (مهنة الكودية)، بل علاوة على ذلك لا يقوم بواجبه الزوجي تجاه زوجته ياسمين، مما يدفعها إلى خيانته. والمعروف من سيرة المسيح أنه لم يتزوج قط، إلا أن هذا لم يجعله «مشكوكاً في رجولته» لا في عيون المسيحيين ولا في عيون المسلمين.

ومهما كانت دوافع محفوظ في اختياراته هذه فلا شك أنها بمثابة حل مناسب للقيد الذي فرضه على نفسه في محاكاته سير موسى وعيسى ومحمد، المتمثل في تجريد رسالاتهم من بعدها الديني وجعلهم مصلحين اجتماعيين. وهذا القيد هو بدوره خير دليل على أن الهم الأساسي الذي كان في ذهن محفوظ عند كتابة **أولاد حارتنا** كان هماً سياسياً في المقام الأول، كما أوضحه محفوظ في أكثر من مناسبة.(٨) إن ما نستطيع أن نستخرجه من فك شفرة الرواية وتأويل تلميحاتها هو فلسفة سياسية تتضمن تساؤلاً حول مكانة الدين، لكنها ليست معنية أساساً بالشأن الديني.

٤- فلسفة محفوظ السياسية المتضمنة في أولاد حارتنا

كثيراً ما قيل إن **أولاد حارتنا** يمكن أن تقرأ بوصفها تعبيراً استعارياً عن التاريخ المصري أو عن تاريخ الإنسانية. ولعله من الأدق أن نقول إنها تعبر عن رؤية لتاريخ الإنسانية مصبوغة أو مطبوعة بعناصر مصرية وعربية متميزة. من هذه العناصر ما نستطيع أن نسميه

رؤية دائرية، شبه خلدونية، للتاريخ حيث إنه يبدو كتسلسل من فترات نهوض (على يد الأبطال المصلحين) وركود (على يد خلفائهم)، والمثير هنا أن الفترة الحديثة (التي ترمز إليها سيرة عرفة) لا تشذ عن هذه الدائرية، إذ إن مشروع عرفة الإصلاحي باء بالفشل وتنتهي الرواية بالأمل في نهوض جديد على يد بطل مصلح جديد (وهو حنش صاحب عرفة). بعبارة أخرى، فإن محفوظ لا يبدو مؤمناً بفكرة حتمية تقدم البشرية، وبالتالي فالأمل في مستقبل أفضل لا يقوم على الإيمان بالتقدم بل على الانتظار شبه المهدوي لبطل مصلح جديد سيملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً، على حد تعبير المقولة الشهيرة. وإذا كانت هذه الرؤية تتوافق والتاريخ المصري الذي تعاقبت عليه فترات النهوض والركود منذ أقدم العصور الفرعونية، فالمثير للتأمل أنها جاءت في فترة تاريخية اتسمت بدرجة عالية من التفاؤل، على الصعيدين المحلي (المصري والعربي) والعالمي.

من مظاهر تشاؤم محفوظ التاريخي أيضاً معالجته الرمزية للبنية الاقتصادية. إننا نكاد نقرأ في بداية ونهاية كل قسم من أقسام الرواية التعبيرات نفسها في وصف بؤس سكان الحارة وفقرهم (انظر مثلاً بداية قسم «قاسم»: «لم يكد يتغير شيء في الحارة. الأقدام ما زالت عارية تطبع آثارها الغليظة على التراب. والذباب ما زال يلهو بين الزبالة والأعين» [ص ٣٠٩]). لا تقدم مادياً، لأنه ليس هناك عملية خلق وتراكم للثروة. الثروة المادية الوحيدة في الحارة هي الوقف وكل الرواية تدور حول قضية توزيع ريعه. أما مصدر هذا الريع وأصل هذه الثروة فلا يزالان غامضين. إن الوقف الذي يصوره محفوظ قليل الشبه بالأوقاف الحقيقية، وهذا أمر طبيعي بل مشروع في إطار سرد روائي يبتعد عن الواقع ويعيد صياغة بعض ملامحه ليرمز إلى قضايا عامة مثل قضية توزيع الثروات. وكذلك من المشروع أيضاً أن نلاحظ أن التركيز على الوقف وريعه يتناسب هو الآخر مع رؤية مصرية/عربية للنشاط الاقتصادي لا تهتم بخلق الثروات بقدر ما تهتم باستغلالها بشكل ريعي.

ولنعد بعد هذه الملاحظات إلى همّ محفوظ الأساسي في **أولاد حارتنا**، أي قضية السلطة. تشي الرواية كلها بعدم ثقته العميق بالسلطة، أياً كانت، وباعتقاد راسخ بحتمية فسادها. ومما يثير الدهشة في هذا الصدد قلة تأثير تكوين محفوظ «الليبرالي» وإيمانه بالحرية والديموقراطية، على فلسفته السياسية كما تتجلّى في **أولاد حارتنا**. «كل سلطة مفسدة»، هذا التشخيص مشترك بين غالبية الفلاسفة في كل زمان وفي كل مكان، إلا أنهم افترقوا في سبل العلاج، فبينما سادت في العصور القديمة فكرة أن رادع السلطة لا بد أن يأتي من الدين والأخلاق، رسّخ فلاسفة عصر التنوير (لوك ومونتيسكيو خاصة) فكرة أن لا رادع للسلطة سوى سلطة مضادة (من هنا كانت نظريات السيادة الوطنية أو الشعبية ونظرية الفصل بين السلطات). وها نحن نرى محفوظ وكأنه ظلّ وفياً للتصور التقليدي لقضية السلطة، ذلك لأنه لا يعطينا حلاً لقضية فسادها سوى الحل الأخلاقي (إقامة العدالة على يد رجل صالح وزوالها بعد زواله في سير جبل ورفاعة وقاسم). بل حتى في قسم «عرفة» الذي من المفترض أنه يحاكي فيه التاريخ الحديث، نرى محفوظ يصور محاولة إصلاح السلطة على يد العلم-المعرفة اللذين حلا محل الدين/الأخلاق دون أن يبدي اهتماماً بما جرى من تطورات على الصعيد السياسي في التاريخ الحديث. وفي هذا الصدد أيضاً نراه

وفياً للتصور السائد في الفكر السياسي المصري الحديث الذي غالباً ما ظل أسيراً لنوع من الأفلاطونية الجديدة، حيث يتم تقويم الحاكم على يد نخبة من المثقفين (سواء أطلق عليهم اسم «أهل الحل والعقد» أو «خبراء» أو «مثقفين»).

وقبل أن نعود في نهاية هذا البحث إلى قضية العلاقة بين الحاكم والمثقف، علينا أن نمعن النظر في قسم «عرفة» الذي كان ولا يزال أكثر الأقسام جدلية في الرواية. ولنبدأ بملاحظة على شكل سؤال: هل يجوز حقاً أن نعتبر أن محفوظ الذي فرض على نفسه قيد محاكاة سير الأنبياء في الأجزاء السابقة، قد أصبح في هذا الجزء الأخير متحرراً من أي نصّ تحتي hypotexte وبالتالي استطاع أن يقدم لنا تصوره الخاص لدور العلم في المجتمع المصري/الإنساني الحديث؟ الواقع أن القراءة الدقيقة لقسم «عرفة» تجعلنا نميل إلى نظرة أكثر تعقيداً. إذ إننا نلاحظ أولاً أن قصة عرفة لا تختلف، في بنيتها الروائية وفي الوسائل الأدبية التي توظفها، عما سبقها من القصص، مما يشعر القارئ أنه لم يخرج بعد من عالم المحاكاة وأن هناك نصاً تحتياً ما، إلا أن هذا النص التحتي لا يمكن العثور عليه في كتاب مقدس أو غير مقدس. هذا النص التحتي ما هو إلا قصة الحداثة، أو بالأحرى أسطورة الحداثة التي راح محفوظ يحاكي أهم مكوناتها ثم أدخل عليها «توابله» ليعبر عن قراءته الخاصة لهذه القصة-الأسطورة.

هذه النقطة مهمة للغاية، ليس فقط لأنها تبرئ محفوظ من تهمة «قتل الله» (إذا كان كاتبنا حاكى «أسطورة الحداثة»، بما فيها موت الله، فهو لم يؤلفها ولم يعلن تبنيه إياها)، بل كذلك - وهذا أهم - لأنها تعبر عن إدراكه العميق أن قلب المعايير والقيم الذي تم في العصر الحديث لم يقض على حاجة الإنسان إلى الأسطورة، بدليل أنه (أي الإنسان) سرعان ما لجأ إلى صوغ هذا التحول الكبير في صياغة «حكاية كبرى» grand récit على حد تعبير جان فرانسوا ليوتار،[٩] تعارض الحكايات الكبرى السابقة نقطة نقطة وفي نفس الوقت تعتمد على الأبنية السردية نفسها. بهذا المنظور نستطيع أن نفهم كيف أن عرفة (الذي تبدو سيرته كمزيج من أسطورة فاوست وسيرة كبار علماء الذرة الذين وظفتهم المؤسسة العسكرية لتصنيع القنبلة النووية) يقدم لنا بوصفه ضدّاً كاملاً للأبطال السابقين في الوقت الذي يكاد فيه مصيره يطابق مصيرهم مطابقة كاملة. فقد كانوا يحفظون حكايات السلف ويتمتعون بالاستماع إليها، أما هو فقد سئمها ويشكك في صحتها أصلاً، كما أنه يشكك في بقاء الجبلاوي على قيد الحياة، لأنه لا يصدق إلا ما يراه. وكذلك فقد انطلق مشوارهم الإصلاحي برسالة تلقوها من الجبلاوي، أما هو فلم يكلفه الجبلاوي بشيء. ثم إنهم اعتمدوا على تعبئة جماعة من الأتباع، بينما يظل هو يعمل وحيداً لا يستعين بأحد سوى صاحبه حنش. لقد تميزوا بشجاعتهم وجرأتهم في مقاومة الفتوات، أما هو فيبدو ضعيفاً جباناً أمامهم وأمام الناظر. ومع ذلك فمصيره يشبه مصيرهم، فهو مثلهم أراد أن ينقذ الحارة من الظلم والذل، وإن جاء فشله على شكل أسرع وأفدح من فشلهم فلأن طموحه كان أوسع. ثم إن رسالته - مثل رسالتهم - تبقى بعد موته، إلى حدّ أن يقول الناس: «لا شأن لنا بالماضي، ولا أمل لنا إلا في سحر عرفة، ولو خيرنا بين الجبلاوي والسحر لاخترنا السحر» (ص ٥٥١). بعبارة أخرى، فإن الإنسان يحتاج إلى الإيمان وإن استبدل بإيمانه بالآباء المؤسسين إيماناً

بالعلم والعلماء، يبقى في كلتا الحالتين في حاجة إلى الإيمان. ومما يؤكد على رسالة محفوظ هذه استعماله كلمة «السحر» استعارة للعلم الحديث، وكأنه أراد بذلك تكذيب مقولة «محو سحر العالم» le désenchantement du monde الحديثة الشهيرة.

ه‍- الدين والأسئلة الكبرى

إن استقراء تصورات محفوظ بشأن الدين من أصعب الأمور التي يواجهها قارئ **أولاد حارتنا**. ذلك أنه سرعان ما يستوقفه تناقض بين مستويَيْ قراءة الرواية: المستوى الظاهري، حيث أحداث الرواية تجري في حارة قاهرية يتصرف سكانها وفقاً لنمط حياة مصبوغ بطقوس الإسلام (انظر مثلاً وصف الحارة وهي تستعدّ للاحتفال بعيد الفطر ص ص ٣٦٦-٣٦٧)، ويكثر استخدام ألفاظ «الله» و«الرب» في الحوارات على لسان جميع الشخصيات بما فيهم عرفة. صحيح أننا لا نجد إشارات كثيرة إلى جوامع ورجال دين، كما أن الشخصيات لا تبدي اهتماماً كبيراً بممارسة الفرائض الدينية، إلا أن هذا كله لا يخرج عن الصورة الفولكلورية للحارة التي يرسمها لنا الكاتب. أما على المستوى الباطني، إن جاز التعبير، فلا شك في أن سيرة الجبلاوي كلها توحي بأنه المقابل الروائي لله. ولكنه من غير الجائز أن نرى فيه تصور محفوظ للذات الإلهية، فهو - كما سبق أن أكدنا - مقيد في وصفها بالنصوص التحتية التي يحاكيها. فالجبلاوي الفتوة الجبار الذي نلقاه في قسم «أدهم» يتماشى مع صورة الخالق في بدايات الكون كما رسمتها التوراة (ومن بعدها القرآن)، كما أن اختلاءه إلى البيت الكبير حيث لا يراه سوى خدمه (المقابل الروائي للملائكة) ولا يتدخل في مصير الحارة اللهم إلا ليبلغ رسالاته إلى جبل ورفاعة وقاسم، يتوافق وتصور الله كـ «إله خفي» الشائع في الإسلام. أما موته في قسم «عرفة» إثر محاولة الأخير اقتحام البيت الكبير فليس سوى جزء من «أسطورة الحداثة» التي قلنا إن محفوظ حاكاها في هذا القسم الأخير لروايته.

الواقع أنه لا تصوير الحارة بتدينها الشعبي ولا سيرة الجبلاوي الخاضعة لمحاكاة الحكايات الكبرى، دينية كانت أو علمانية، يعبران عن تساؤلات محفوظ حول الوجود والكون. ولاستقراء هذه التساؤلات علينا أن نتوغل في مستوى ثالث للقراءة، يتعلق بتأويل بعض ملامح سيرة عرفة.

تبدأ هذه السيرة بوصول عرفة إلى الحارة وهو غريب عنها، ثم نعلم أنه ولد فيها من أم قارئة ودع وأب مجهول، وتركت الأم الحارة مع مولودها. فكأن محفوظ يعبر عن فكرة أن العلم الحديث بدأ بقطيعة في توارث التراث من جيل إلى آخر وهي قطيعة مشينة (عرفة طفل غير شرعي). ولكن حرمان عرفة/العلم من النسب يعني أيضاً أنه ينتسب للجميع. ثم يؤجر عرفة بدروم في حي الرفاعية، ليس لسبب سوى أنه وجد فيه بدروم خالياً: سوف تنطلق مسيرة العلم الحديث من الديار المسيحية، لكن هذا ليس سوى «صدفة تاريخية». كما أن رسالة عرفة سوف تعم الحارة كلها: يريد عرفة أن ينهي عصور الظلم من خلال نشر المعرفة (تقول امرأته عواطف: « في زمن قصير حقق قاسم العدالة بغير سحرك» فيرد عليها:

«وسرعان ما ولت، أما السحر فأثره لا يزول ... ولكنه لن يؤتي أثره الحق إلا إذا كان أكثرنا سحرة» [ص ٤٨٤]).

وسرعان ما تظهر، إلى جانب هذه القوة «الأفقية» التي تدفع عرفة إلى نشر علمه في الحارة كلها، قوة «رأسية» تدفعه إلى البحث عن الأصول الأولى للعلم، عن أسرار الوجود الأساسية. فـ «شروط الوقف العشرة» التي وضعها الجبلاوي عند تأسيس الوقف والتي طرد ابنه أدهم من البيت الكبير حين خالف إرادته وحاول الاطّلاع عليها (انظر ص ص ٤٨-٤٩)، تتحول في نظر عرفة إلى «كتاب السحر الأول» (ص ٤٨٦)؛ يقول عرفة لامرأته: «لا أدري ما الذي يجعلني أؤمن أنه كتاب سحر وأعمال الجبلاوي في الخلاء لا يفسرها إلا السحر، لا العضلات والنبوت كما يتصورون» (ص ٤٨٦). باللمفارقة، فإن عرفة الذي لا يصدق إلا ما يراه والذي يشكك حتى في بقاء الجبلاوي على قيد الحياة (ص ٤٨٣) يؤمن مع ذلك بوجود هذا الكتاب الذي لم يره أحد قط: حتى العلم الحديث إذن يعتمد على نوع من الإيمان في آخر المطاف. وسوف يدفع هذا الإيمان عرفة إلى اقتحام البيت الكبير لينفذ سرّ وصية الجبلاوي، إلا أنه لن يحصل عليه، شأنه شأن أدهم من قبله: فكأن محفوظ أراد أن يقول إن العلم الحديث غير قادر على النفاذ إلى سر الكون، عاجز عن فهم غايات الوجود الأخيرة.

ومما يلفت النظر في سيرة عرفة الرموز التي تحيط بعمله، فعرفة يعمل دائماً بالليل في «حجرته الخلفية» داخل البدروم الذي يسكنه مع زوجته عواطف، كما أنه يحفر نفقاً تحت الأرض ليصل إلى البيت الكبير الذي يقتحمه أيضاً بالليل. على عكس ما قد نتوقع، يربط محفوظ البحث عن المعرفة بالظلام وليس بالنور، بالتراب والأرض وليس بالسماء. ويحيلنا بهذا إلى رموز قديمة جداً تربط معرفة المادة (**الكيمياء**، وهي كلمة عربية مقتبسة من كلمة يونانية) بالتراب وباللون الأسود. ولعل محفوظ كان عالماً بالنظرية التي تقول بأن الكلمة اليونانية نفسها مقتبسة من كلمة «كِمي» المصرية القديمة التي تعني في آن واحد التراب والسواد. مهما كان الأمر، فلنلاحظ أيضاً أن محفوظ لم يترك شيئاً للصدفة، فقد جعل عرفة يموت مثلما عاش: يحفر ليلاً القبر الذي يرميه فيه يونس، خادم الناظر (ص ٥٤٧).

تدل هذه الرمزية التي أحاط بها محفوظ سيرة عرفة على أن البحث عن المعرفة ليس نوعاً من التألُّه، أو تطلع الإنسان إلى أن يناظر الله؛ ليست المواجهة بين العلم والدين مساجلة. ومما يؤكد هذا المعنى عواقب موت الجبلاوي. فبعد أن يعلم عرفة بموته يبقى في حالة من الذهول وتأنيب النفس لن يخرج منها إلا بعد زيارة خادمة الجبلاوي التي جاءت لتبلغه برسالة سيدها (تقول الخادمة لعرفة: «قال لي قبل صعود السرّ الإلهي 'اذهبي إلى عرفة الساحر وأبلغيه عني أن جده مات وهو راض عنه'» [ص ٥٣٨]). هكذا يكتمل التقابل بين سيرة عرفة وسيرة سابقيه: لقد تلقى عرفة رسالة من الجبلاوي هو الآخر، إلا أن هذه الرسالة لم تطلق سيرته البطولية وإنما جاءت لتختتمها. ومن المثير أيضاً أن هذا المشهد، مشهد إبلاغ عرفة رسالة الجبلاوي، مروي لنا مباشرة من قِبَل الراوي، على عكس رسائل الجبلاوي إلى المصلحين-الأنبياء السابقين التي لم نشاهد إبلاغها بل رأينا جبل، فرفاعة، فقاسم يخبرون أقاربهم بلقائهم بالجبلاوي أو برسله (انظر ص ص ١٧٦-١٧٧ بالنسبة إلى جبل، ص ص

٢٤٧-٢٤٨ بالنسبة إلى رفاعة، ص ص ٣٥١-٣٥٣ بالنسبة إلى قاسم).

ومهما يكن تأويل هذه المفارقة الأخيرة، يبقى أن مجمل التقابلات بين عرفة وسابقيه والتي أحصيناها فيما سلف ذكره تدل على أن محفوظ أراد أن يقدم لنا شكلين من المعرفة والعمل الإنسانيين: معرفة تقليدية قائمة على نقل تراث الأجداد ومعرفة حديثة قائمة على الشك في الموروث وعلى التجريب الإمبريقي؛ عمل تقليدي قائم على تعبئة الجماعة وعمل حديث قائم على مجهود الفرد. ويدل فشل الشكلين في كسر دائرة القهر والظلم الأبدية على أن محفوظ لم يرد أن يفضل الحداثة على التقليد أو العكس بل إنه اكتفى بأن يقدم محاسن كل منهما ومساوئه. ويتوافق هذا الموقف وفلسفة محفوظ التوفيقية التي طالما عبر عنها في كتاباته وأحاديثه والتي ترمز إليها في **أولاد حارتنا** شخصية حنش، صاحب عرفة وخليفته المحتمل في آخر الرواية. فلنذكر أن الحنش في اللغة هو الثعبان، والثعبان حيوان ذو رمزية معقدة وغنية للغاية، لعل أبرز ما فيها هو التوفيق بين الأضداد: الخير والشر، الذكر والأنثى، السم والترياق، إلخ. ومع أن محفوظ لم يعن كثيراً بشخصية حنش، فإن عدداً من الإشارات في الرواية تدل على أنه ليس مجرد تابع لعرفة، فكثيراً ما نجده أقرب من صاحبه إلى الايمان بحكايات الماضي، وفي أحيان أخرى يقف موقفاً وسطياً بين عرفة وزوجته عواطف (التي يدل اسمها ومجمل سيرتها على التمسك بالقيم التقليدية). وفي آخر صفحات الرواية نجد حنش وقد التف حوله جماعة من الشبان «يعلمهم السحر استعداداً ليوم الخلاص الموعود» (ص ٥٥٢): أي إن هناك عودة إلى العمل الجماعي بعد فشل العمل الفردي.

٦- حصيلة البحث: أولاد حارتنا، الرواية الشاملة أو رواية الثورة على الشمول؟

إن ما يلفت النظر في نهاية هذه القراءة هو طموح محفوظ الخارق لكل المقاييس، فقد أدخل في روايته ليس فقط الحكايات الكبرى للديانات السماوية الثلاث، بل كذلك حكاية الحداثة الكبرى، كاشفاً بذلك طبيعتها القصصية، أي كونها - جميعاً - ليست سوى تمثيل représentation للواقع/التاريخ، وبذلك لا تختلف عن الخطاب الروائي بوصفه خطاباً تخييلياً fictionnel وليس خطاباً خيالياً fictif. ويشير محفوظ إلى هذا التماثل بين الخطابين الروائي والديني/التاريخي عندما يبني روايته في ١١٤ فصلاً (عدد سور القرآن) تسبقها «افتتاحية» (لم يقل «تمهيد» أو «مقدمة») توحي بدورها بسورة الفاتحة.

ومن أوجه هذا التماثل في الرواية شخصيات شعراء الربابة الذين يروون حكايات الحارة في المقاهي، والذين يتساءل القارئ بشأنهم عما إذا كان محفوظ أراد أن يرمز بهم إلى المثقفين التقليديين (علماء الدين) أم إلى المثقفين «الدنيويين»؟ الواقع أن تمثيلهم على يد محفوظ يبرز الوحدة الأصلية لوظيفة أولئك وهؤلاء الاجتماعية، ألا وهي تحويل التاريخ إلى حكاية والحفاظ على هذه الحكاية لحماية الذاكرة الجماعية من الاندثار (ألا يقول دائماً الراوي: «آفة حارتنا النسيان»؟)، كما أن محفوظ يبرز قَدَرَهم المشترك المتمثل في علاقة التبعية التي تربطهم بأصحاب السلطة (انظر مثلاً ص ص ٢٢٥-٢٢٧: مشهد جلوس رفاعة

في المقهى حيث يستمع إلى عم جواد الشاعر في حضور الفتوة خنفس، أو ص ٥٥١: كيف أن الناظر يحث شعراء المقاهي على تزوير سيرة عرفة).

إلا أن هذه الشخصيات (وكذلك شخصية «راوي الرواة» أي كاتب الافتتاحية) تحيلنا إلى خاصية الخطاب الروائي التي لا نجدها في الخطاب الديني أو التاريخي، وهي بعده المرآوي spéculaire. ليست **أولاد حارتنا** مجرد حكاية أخرى مثل الحكايات التي تحاكيها، بل إنها في المقام الأول حكاية عن الحكايات. ويضاف هذا البعد المرآوي إلى البعد اللِّعِبيّ ludique الذي أشرنا إليه آنفاً ليجعل الرواية تخرج عن/على الخطابين الديني والتاريخي اللذين تحاكيهما. وهنا يكمن سر استحالة استيفاء معانيها الأمثولية allégorique أو الرمزية symbolique، أي استحالة تحويلها إلى مجرد رسالة سياسية أو دينية. إن «فك رموز» الرواية على مختلف مستوياتها لا يستنفد أبداً معانيها، وإن لعبة المرايا بين الواقع/التاريخ وطبقات تمثيلها المتتالية تظل لامتناهية. وبذلك فإن **أولاد حارتنا** تعبر بامتياز عن خاصية الخطاب الروائي أو التخييلي، أي كونه

> لا يعبّر عن رأي (صحيح أو خاطئ، مطابق للعقيدة أو مخالف لها) مصرَّح به في الفضاء العام، بل إنه يقيم نسقاً آخر في اللغة، وهو نسق يفتح إمكانية فضاء آخر، ألا وهو فضاء التخييل، حيث إن الحدود بين الأدب والشهادة، بين الواقع والخيال، بين الحكاية وسردها، تصبح متحركة، مائعة، غير قابلة للتمييز.(١٠)

هكذا تبدو لنا **أولاد حارتنا** وكأنها تتذبذب بين نزعتين متضادتين، نزعة إلى الشمول أو الشمولية («حكاية تشمل كل الحكايات») ونزعة الثورة على الشمول («حكاية تسائل الحكايات وتفكك آلياتها»). وقد تعبر هذه الازدواجية العميقة عن ازدواجية مماثلة في موقف نجيب محفوظ في الحقل الأدبي (والثقافي بشكل عام) في أواخر الخمسينيات، حيث إنه «المثقف العضوي» الحديث الذي يرى أن الأوان قد آن ليحل محل المثقف التقليدي ليسرد الحكاية الحقيقية للجماعة التي ينتمي إليها (ليسجل حكايات الحارة بأمانة ليحسن الانتفاع بها، على حد قول كاتب الافتتاحية)، وهو في الوقت نفسه الكاتب الروائي المالك لناصية فنّه الرافض لطغيان الخطابات الأحادية، الواعي بعدم اكتمال الواقع/التاريخ الحتمي وتعدديتهما الضرورية. وإن صحّ تحليلنا هذا، جاز القول بأن **أولاد حارتنا** تحتوي – أكثر من أي عمل آخر لكاتبها – على موضعة ذاتية auto-objectivation لموقف نجيب محفوظ في الحقل الأدبي/الثقافي المصري في منتصف القرن المنصرم، بنفس المعنى الذي حدده بيير بورديو في قراءته لرواية **التربية العاطفية** لجوستاف فلوبير.(١١)

وإن كان الأمر كذلك وجب علينا الإقرار بأن علماء الأزهر الذين عارضوا نشر **أولاد حارتنا** ولا يزالون يعارضونه حتى الآن لم يخطئوا فهم الرواية، بل إنهم أدركوا أنها لا تسيء إلى الإسلام وغيره من الديانات بقدر ما تنازعهم القيادة الروحية للمجتمع وتزحزح أسسها. ومن «عبث الأقدار» أن الدولة المصرية الحديثة نفسها التي أتاحت لمحفوظ ولغيره من الكتاب أن يطمحوا كل هذا الطموح، هي نفسها التي احتوت في ظلها علماء الأزهر ومكّنتهم من أن

يبسطوا وصايتهم على روايته وأن يحولوا بينها وبين قرائها المفترضين، أولاد الحارة المصرية.[١٢]

الهوامش

(١) تعتمد هذه القراءة السوسيولوجية للأدب على المفاهيم والأدوات المعرفية التي طورها عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو Pierre Bourdieu (١٩٣١-٢٠٠٢) والتي طبقها في كتابه *Les règles de l'art* (١٩٩٢) الذي صدرت له ترجمة عربية في مصر: بيير بورديو، **قواعد الفن**، ترجمة إبراهيم فتحي(القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٨).

(٢) انظر مقدمة عادل كامل الطويلة لروايته **مليم الأكبر** (القاهرة: لجنة النشر للجامعيين، ١٩٤٤) والتي يعرض فيها أسباب قراره العزوف عن الكتابة الأدبية.

(٣) تعطي ببليوجرافيا الرواية العربية الحديثة التي أشرف عليها حمدي السكوت فكرة جيدة عن النجاح النقدي الذي حصلت عليه **الثلاثية**، إذ إنها تسجل تحت باب «بين القصرين» ١٥ مقالاً منشوراً في الصحف والمجلات المصرية في عامي ١٩٥٧ و١٩٥٨، بعضها بقلم كبار نقاد الفترة (طه حسين، سهير القلماوي، علي الراعي، أنور المعداوي) بينما لا نجد مثلاً تحت باب «زقاق المدق» (أكثر أعمال نجيب محفوظ السابقة للثلاثية تكريساً) سوى ٧ مقالات منشورة بين صدور الرواية في عام ١٩٤٧ وقيام الثورة في ١٩٥٢، ليس من ضمنها سوى واحدة منسوبة إلى ناقد أدبي ذي وزن (هو سيد قطب). راجع: حمدي السكوت، **الرواية العربية الحديثة** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨)، مج ١، ص ٤٥٩ وص ص ٦٧٩-٦٨٠. بالإضافة إلى ذلك يذكر أن نشر **بين القصرين** في ١٩٥٦ تلاه إعادة طبع لروايات محفوظ الثماني السابقة في السنتين اللاحقتين، كما أن **بين القصرين** أعيد طبعها في ١٩٥٧ ثم في ١٩٥٩، وكذلك **قصر الشوق** المنشورة في ١٩٥٧ أعيد طبعها في نفس العام، أما **السكرية** المنشورة في عام ١٩٥٧ فقد أعيد طبعها في العام التالي. راجع:

Nada Tomiche, *Histoire de la littérature romanesque de l'Egypte moderne* (Paris: Maisonneuve et Larose, 1981), 79.

(٤) ترجع الإشارات إلى **أولاد حارتنا** إلى الطبعة الثامنة للرواية (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧).

(٥) انظر الطاهر مكي، «من **الوسيلة الأدبية إلى الأدب المقارن**»، **الهلال** (سبتمبر ١٩٨٢)، ص ص ٨٤-٩١.

(٦) محمود تيمور، «محاضرات في القصص في أدب العرب، ماضيه وحاضره»، (١٩٥٨)، مذكور في عباس خضر، **القصة القصيرة في مصر** (القاهرة: الدار القومية، ١٩٦٦)، ص ١٦.

(٧) ومن هذا المنظور يتضح بطلان نقد ساسون سوميخ الذي يأخذ على محفوظ عدم اكتراثه بالبناء السيكولوجي لشخصيات **أولاد حارتنا**: يريد سوميخ أن يقيّم الرواية بمعايير الرواية الواقعية الأوروبية ويفوته أن **أولاد حارتنا** تخرج عمداً على هذه المعايير. راجع:

S. Somekh, "The Sad Millenium: An Examination of *Awlad Haratina*," T. Le Gassick, ed. *Critical Perspectives on Naguib Mahfouz* (Washingon DC: Three Continents Press, 1991) 101-14.

(٨) انظر مثلاً:

Samia Mehrez, *Egyptian Writers between History and Fiction* (Cairo: AUC Press, 1994) 21-22.

(٩) انظر جان فرانسوا ليوتار، **الوضع ما بعد الحداثي**، ترجمة أحمد حسان (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٤).

(١٠) راجع:

Christian Salmon, *Tombeau de la fiction* (Paris: Donoël, 1999), 27.

(١١) راجع بيير بورديو، **قواعد الفن**، سبق ذكره ص ص ٢٦-٦٦.

(١٢) كما تقول مليكة زغال، فإن قانون إصلاح الأزهر (١٩٦١) قد كرّس «صفقة ضمنية» بين الدولة الناصرية وعلماء الأزهر، حيث إن «الدولة سمحت لهم بحرية التدخُّل في المجال الفكري مقابل تأييدهم الكامل للنظام». راجع:

Malika Zeghal, *Gardiens de l'islam. Les oulémas d'Al-Azhar dans l'Egypte contemporaine* (Paris: Presses de la FNSP, 1996), 307.

ويمكن القول إن **أولاد حارتنا** كانت الضحية الأولى لهذه «الصفقة الضمنية».

قراءة في سفر الجسد

بطرس الحلاق

علاقة الأدب بالقدسي علاقة جدلية معقدة. فالنص الديني هو الذي أسس للأدب في جل الحضارات إن لم نقل في كافتها، ابتداءً من النصوص الميثولوجية القديمة وحتى الديانات التوحيدية، ومرورا بالديانات التي سبقت التوحيد أو عاصرته (شأن البوذية وديانات أفريقيا وأمريكا قبل الفتح الأبيض). كما أنه شكل انطلاقة جديدة لكثير منها. وذلك ما حصل في ثقافتنا العربية بعد ظهور النص القرآني، الذي شكل منعطفا أدبيا جديدا، أهون ما فيه ابتكار الأسلوب النثري طريقة للتعبير تكمل الأسلوب الشعري.

وإن استقل الأدب فيما بعد عن مصدره الديني، فإنه بقي يقتبس منه رموزه وقسما كبيرا من عناصر متخيله ومنحاه الأسلوبي، ليوظفها في مشروع تحديثي ليس بالضرورة معاديا للدين – ونادرا ما كان كذلك – بل مختلفا عنه، يتناول هموم البشر وطموحاتهم، بعد أن بدأ عالمهم الفكري ينفصل عن الماورائي ليتمحور حول الإنسان ومصيره كما شاؤوا أن يصنعوه بأنفسهم. وخير مثال على ذلك ما حصل للأدب الأوروبي في عصر النهضة، حيث راح، وهو يؤسس لحضارة إنسانوية (ترتكز على الإنسان لا على الماورائيات)، يغرف من الكتب المقدسة. يكفي أن نذكّر بمقولة وليام بلايك الشهيرة – «إن العهد القديم والعهد الجديد يشكلان المنظومة الرمزية للأدب»[1] – التي سعى الناقد الكندي المعروف، نورثروب فراي، إلى شرح أبعادها من خلال مؤلفات عديدة[2] دلل فيها على الدور المركزي الذي لعبه الكتاب المقدس في الإبداع الأدبي الحديث. فإذا ما انتزعت من هذا الأدب رموزه الدينية وإحالاته إلى القدسي تهاوى على نفسه وضمر معناه إلى حد كبير.

هذه العلاقة يحكمها التأويل بمعناه الواسع. فالأدب، إذ يقتبس النص القدسي، لا يقاربه من الزاوية الدينية البحتة (وإلا اندرج في باب الفقه وعلم اللاهوت والتبشير)، بل يؤوله لكي يتسنى له أن ينقله من المستوى الميتافيزيقي إلى المستوى البشري ويوظفه في مشروع إنساني، سياسيا كان أم اجتماعيا أم أنثروبولوجيا. وإن كان هذا التأويل يقوم على عملية انزياح من المستوى الميتافيزيقي إلى المستوى الإنساني المباشر، فإنه لا يختلف اختلافا راديكاليا عن التأويل الديني المتعارف عليه: فأي نص لا يقارَب إلا تأويلا مهما تعددت الوجوه. وهو على كل حال اعتراف صريح بقدرة الرموز القدسية على التعبير عن أعماق المبدع وعلى تحريك مخيلة القارئ أكثر من أي رموز أخرى. إنه تأكيد على أن بنية الفكر

الإنساني، عندنا كما في كل مكان، لا تزال، أقله حتى هذه المرحلة التاريخية التي نعيشها، وثيقة الصلة بالمتخيل الديني.[٣] فالقدسي الذي شكل الرحم الأول للأدب، لا يزال يكوّن رافدا من روافده الأساسية.

وكما أن الأدب استطاع أن يكتمل بالاقتباس من المتخيل الديني دون أن يستغرق فيه ويعتنق موقفه، فإن الفكر الديني، بدوره، لم يزدهر إلا عندما استوعب طاقة الأدب الإبداعية ووظفها بدوره في عملية البيان التي، بالرغم مما يشاع، لا تقوم أولا على البراعة اللفظية بل على قدرة التعبير عن الحقيقة والتغلغل إلى النفس الإنسانية لتغذيتها، وفقا لطبيعتها الخاصة، بما تحمله من شحنة فائضة عن العقل (ليست بالضرورة نقيضة له، بما أن للعقل والدين مستويين مختلفين). بذا أصبحت الكتب الدينية (بما فيها الميثولوجيات) نموذجا أدبيا، لا تزال تكوّن مرجعا للإبداع الأدبي فضلا عن الإبداع في العلوم الإنسانية الأخرى. وبذا أيضا نهضت الحركات الدينية الإصلاحية التجديدية، في مختلف الأديان وفي كافة العصور: اقتبست من الإبداع الأدبي (ناهيك عن الفكر الفلسفي) زخما أتاح لها أن تجد التأويل المناسب للعصر، وإن انتكست، في أكثر الأحيان، انتكاسا هو في حقيقته تأجيل إلى زمن لاحق. ويبدو لي أنه كلما افترق الفكر الديني والإبداع الأدبي انتكس كلاهما فتجمدا أو تقهقرا.

هذا الافتراق بين المقدس والأدب تبدو بعض ملامحه، عندنا، في العقدين الأخيرين، ولا سيما بعد سقوط الماركسية كإيديولوجية وصعود مقولة الصدام بين الحضارات. فبعض المهتمين بالقدسي (أو من تنطع منهم ليقيم نفسه وصيا على أصالة الدين) يتربص بالأدباء لينقض عليهم عند أول زلة لسان، فيما أصحاب الأدب يتوجسون خشية من المقدس فيجانبونه. إن هذا الموقف ينذر بويل عظيم يصيب الدين كما الأدب، يرمي الأول بين المتشنجين فكريا ويحرم الثاني من رافد إبداعي تبدو آثاره واضحة في النهضة الأدبية الحديثة منذ انطلاقها.[٤] فالمشروع النهضوي، الذي يضطلع بعبئه الأدباء منذ عقود للحاق بالفكر العالمي، كثيرا ما وظف صورة المسيح الفادي أو الرسول اليتيم، الذي شيد دولة وبنى أمة، في دعوته إلى التحرر، و صورة موسى والإنجيل للحث على إقامة مجتمع جديد مبني على قيم حقيقية، وصورة القرآن للتأكيد على الهوية العربية في وجه من يريد طمسها. كما أنه لجأ إلى وجوه دينية أخرى لمساءلة المجتمع البشري الراهن ومحاولة إعادة تأسيسه على مبادئ تتفق والقيم الإنسانية الحقة. ويحق لنا أن نتساءل: ماذا عساه يتبقى من نصوص بعض الرواد وبعض الروائيين المعاصرين ابتداءً من أشهرهم، نجيب محفوظ ومن عاصره أو لحقه، إذا نقيناها من مراجعها الدينية الصريحة أو الضمنية؟ وماذا يتبقى خاصة من الشعر الحديث، ابتداءً من شعر المهجر والتيار الرومانسي المواكب له، وحتى من شعر نزار قباني والشعر الحر – لا سيما في تياره التموزي – والشعر الفلسطيني وشعر أدونيس نفسه إذا ما نزعنا عنه إشاراته إلى القدسي؟

وفي هذا الإطار يندرج النص الذي بين يدينا الآن. كتب في أوائل الثمانينات في مرحلة اشتدت فيها التساؤلات حول أهمية الجسد وموقعه في حياة الفرد والجماعة، فانخرط، على طريقته الخاصة، في التيارالتحرري الساعي إلى استعادة ملكية (بل أكاد أقول

ملكة) الجسد بكل أبعاده: جسد الأرض بالتحرر من الاستعمار (خاصة في فلسطين)، جسد المواطن بالتحرر من القمع وصولا إلى الديمقراطية، وجسد الفرد أيضا بالتحرر من المحرمات القمعية السائدة ليكتمل الحب بكل أبعاده. وقد شكل نقلة نوعية في مقاربة العلاقة الجسدية ما بين الجنسين تتجاوز أكثر ما كتب في هذا المجال.

الجسد حضارة، موقف من الكون، رؤية للشرط الإنساني في بعده الميتافيزيقي والاجتماعي، هذا ما تقوله قصة **رجوع الشيخ** لعبد الحكيم قاسم،[٥] موظفة لذلك كافة طاقات التراث الأدبية والدينية. وسنقوم بتحليلها على ثلاث مراحل. فندرس أولا البنية الحدثية وما تحيل إليه (رحلة المريد إلى الأصول) ثم الموقف الإنشائي وتوظيفه للتراث (سلطة النص) ونتقصى أخيرا مدى الحداثة في هذا النص (الجسد بين التراث والحداثة).

١- رحلة المريد إلى الأصول أو الطريق العجائبية إلى الجسد

يخبر هذا النص عن رحلة، رحلة في المكان تبطنها رحلة في الزمان، توغل في سعيها نحو الأصول الأولى لتصبح رحلة زمكانية إلى البدء، حيث اكتملت الرؤية العربية الإسلامية للكون - أو هكذا تبدى للراوي - وأثمرت حضارة فذة يشع النص بالحنين إليها. ينطلق الراوي الرحالة من الواقع («هنا والآن») ليدخل في الحلم والرؤيا قبل أن يعود إلى الـ«هنا والآن» ليعيد صياغته من جديد وفق مبادئ التاريخ المتخيل.

١. ١ الحج إلى الأعتاب

١. ١. ١ المكان الآخر: الوعي بالثنائية

راو كهل يخبر عن مغامرته، متوسلا أنا المتكلم. تبلغه دعوة الأصدقاء لمشاركتهم في حجهم إلى «المناسك المبرورة في المدينة القديمة»، أي مدينة فاس،[٦] فتبدأ فورا مراسيم التحول بما يتطابق والهجرة إلى عالم الأصول الأولى. يفرح، «يزدهي»، يتحول عالمه الداخلي بما يتناسب والمكان المقصود. يتمثل دور الأب الذي يضطلع بدور المثال («على الأب أن يقرب لبنيه معنى الجرأة والمغامرة» [ص ٤٥]) بعد أن أدمن على حالة لا تبعث في عياله إلا الرثاء، فتصعد من أعماقه إلى وعيه صورة أخرى لنفسه وللكون على طرف نقيض من العالم الواقعي الذي يعيش فيه. فيتوازى في وعيه عالمان: أولهما داخلي خارج من رحم التاريخ يتميز بالفرح، وآخر خارجي موسوم بالترح.[٧] فها هو يقابل «الصخب والقهر والقعقعة والوجوه المجدورة» بالمشي «تراقصا وبإقراء السلام ناسا ملهوجين» (ص ٤٦). ثيابه «تضغط على صدره» ولكنه يسير «مختالا في سراويله وقفاطينه الخيالية» (ص ٤٦). وحين يجلس في جوف الطائرة يهرب من الضيق إلى عالم الحقيقة المتوهجة في أعماقه:

> تسللت من الكوة، لملمت قفطاني وسويت شالي، لا حد لكبريائي، هذه السحب صحرائي ومطيتي ناقتي تمضغ ما تلتقطه من شوك الصحراء، تسير الهوينى وأنا أهتز على إيقاع سيرها وأغني:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن / فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
[...] ذلك هو كبرياؤنا، كبرياء موزون مقفى. (ص ٤٧)

تستمر هذه الازدواجية حتى بعد لقائه الأصحاب في المكان الآخر، إذ يتعرف لديهم على بعض عالمه الداخلي («جلوس، والود هو الود من خمسة عشر قرنا والدفء هو الدفء» [ص ٤٧]) بينما يبقى الخارج ما حوله «نواحي رثت معالمها» كما «سحن الناس» (ص ٤٨). تغير المكان غير أن الزمان نفسه، و الإنسان في هذا الزمان غريب، غريب عن نفسه، في عالم الغربة كما بين الأهل. عتبة أولى.

١ . ١ . ٢ المكان والزمان الأخران: التوحد والأنوثة

عتبة أخرى يطؤها عند دخوله فاس، «ذلك القلب الحافظ»، مستودع السر، فباب «بوجلود يقوم يقينا دون عالم فذ» (ص ٤٨). هنا يبدأ حجه الفعلي. وللحج شروطه: لا يكون إلا بالانخراط شخصيا وفرديا في المغامرة الروحية، ولذا ينفصل عن أصحابه ويتركهم متجهمين: «دعوني وحدي، خلوا بيني وبين مدينتي» (ص ٤٨). وللحج مراسيمه: يبدأ بكرة وها هو ينطلق من «رائعة النهار» (ص ٤٨)، يقتضي مؤونة وها الساقي يتقدم بأكواب تتدلى مصطفقة تروي عطشه كما على بئر زمزم، يلزمه دليل عليم بمكة وشعابها وها زبيدة، امرأة فذة بين النساء «فصيحة الشهوة بليغة التشوق»، تتقدم نحوه فيتخذها «دليلا ومطوفا» (ص ٤٩). ولكن موسم الحج هذا موسم ولا كل المواسم، فالولوج في جسد المدينة، هذا المكان-الزمان المقدس، لا يتم إلا عن طريق المرأة أي باكتشاف الأنثى، على منحى جدلي، تتفاعل فيه المرأة والمدينة وتنعكس الواحدة منهما على الأخرى لتنعكسا معا في قرارة نفس الراوي. يباشر الحج برفقة زبيدة فيكتشف حقيقته وتتوحد عوالمه: «من ارتطام ليونتها على صلابة عودي يتنزل على قلبي وحي علوي يلهمني البصر والبصيرة» (ص ٤٩). العالم الجديد آيته الأنثى: تتوحد الذكورة والأنوثة فيه («تشرق الأنثى في داخلي» [ص ٤٩]) فيرى المدينة أنثى رائعة مكتملة، أماً وزوجة. ويتوحد إذاك الماضي والحاضر. يتوحد عالمه مع عالم المدينة، فكلاهما «حافظ ذكور» (ص ٤٩)، فإذا العالم الخارجي تناسق، كما هي الحال في داخله. المعمار متناسق وجسد المدينة متفرع بانتظام، والحياة أليفة «لا تزاحم ولا لهوجة» (ص ٤٩)، والأجساد مطمئنة في جدها الهين في سبيل الرزق، والقلوب عاشقة بدون نزق. ملكات الإنسان كعالمه مؤتلفة رائقة: «فاس، يا وطن الروح والعقل والقلب» (ص ٤٩). هذا المكان-الزمان الأخر المفعم بالتناسق، عنوانه الأنثى.

١ . ١ . ٣ مركزية الجسد

إلا أن الحج لا يكتمل إلا ببلوغ بؤرة هذا المكان-الزمان الآخر: ضريح مولاي إدريس، مؤسس فاس. والأنثى هي الدليل إليه: «قالت لي ألا تزور ضريح مولاي إدريس؟» (ص ٥٠). غير أن الطريق إليه يمر «عبر بائع الكتب» (ص ٥٠). لا بد قبل الوصول إلى الرمز الديني الذي يحيل إلى البداية من تمثل مجمل الثقافة التي أنتجتها. وبائع الكتب هذا يمثلها: فخبرته بالحياة تضمّنها وسامة السن، وشمولية ثقافته يشير إليها تجوله في المدن

العربية الكبرى، وإلمامه بكافة فروع المعرفة يشهد عليه تنوع كتبه. على يدي هذا الشيخ يتدرب الراوي على فن القراءة فيختار من بين كتبه **رجوع الشيخ إلى صباه في القوة على الباه**.(٨) إنه يقينا كتاب الجسد بلا منازع ورمز الثقافة الجنسية الأشهر في العصر الحديث، غير أنه يتخذ في هذا السياق بعداً ثقافياً محضاً. فكأن الثقافة، عبر هذا الشيخ العالم الجليل، تهب ثقافة الجسد بكل إيروسيتها شرعية لا نزاع فيها. فيتحدد إذاك البعد الآخر للعلاقة بين الراوي وزبيدة، أي البعد الجسدي. يريان ما يشبه صورتهما على الغلاف («وعلى الغلاف رسم جارية تشبه زبيدة ورسم كهل يشبهني» [ص ٥١]) فيتواعدان لأول مرة بلقاء حميمي: «وهمست زبيدة في أذني: إني لك» (ص ٥١).

غير أن شرعية الجسد اكتسبت ضمانة الثقافة، لا تزال تفتقر إلى ضمانة أخرى أساسية، ضمانة الدين. وها مولاي إدريس يمنحهما إياها. فيخرج من ضريحه ويتراءى لهما بكل ألقابه («أمير المؤمنين إدريس الثاني بن إدريس الأول...» [ص ٥١])، في أكمل أبهته كما بدا يوم تدشين المدينة ومسجدها، مبتسما لهما فيما هما يتواعدان بالوصال:

> ابتهل إلى زبيدة «إنني أخاف الموت!»، التصقت بي وقالت والهة «لا تخف، سأخفيك بين فخذي، في أكثر قيعاني سخونة وبلولة، هناك لن يدركك الموت»، رفعت بصري إلى أمير المؤمنين. وسيم رحيم. زعقت أجيبه فرحان: آمين ! (ص٥١)

المكان-الزمان الأول بركنيه الديني والثقافي يشرّعان لثقافة الجسد.

١. ٢. الدخول في البؤرة

١. ٢. ١ عبور المرآة

هنا يتخذ النص منحى آخر. انطلاقا من هذا المكان-الزمان الأصلي، فاس، ومن بؤرته بالذات، ضريح مولاي إدريس، يغور البطل ودليله نحو المكان-الزمان الأسطوري المؤسس للحضارة العربية الإسلامية. لكنهما لا يقومان بذلك عينيا، بشخصيهما، وإلا اختلت قواعد السرد التي تبناها الراوي، بل بالوكالة، بواسطة وكيلين عنهما، هما زبيدة وكمال بطلي كتاب **رجوع الشيخ إلى صباه في القوة على الباه** وقد تعرفا فيهما على صنويهما. فيبدأ نص آخر متضمَّن يحكي عن كمال الثاني وزبيدة الثانية (ولنسمّهما كمال المرآة وزبيدة المرآة) وعن عشقهما الفذ، وما هما إلا صورتان عن البطلين الأولين، فكأن كمالاً الأول وزبيدة الأولى اخترقا، بهذه الطريقة، المرآة لكي يبلغا العالم الآخر، عالم الأصول والحقيقةالأولى. واقتضى ذلك منطقيا أن ينتقل السرد من ضمير المتكلم إلى ضمير غائب يتبنى وجهة نظر الراوي العليم. ولهذا الانتقال مبرراته ومغزاه: النص يتخذ منحى أسطوريا ولا يعقل أن تروى الأسطورة بضمير المتكلم: أيمكن لبروميثيوس أو عوليس أو أنكيدو أن يكتبوا مذكراتهم؟ وهكذا، من وراء المرآة ومن خلال لعبة الأسماء وضمير السارد، يتابع كمال وزبيدة حجهما إلى البدء الذي ما قبله بدء حيث تأسست العلاقة البكر بالجسد واكتسبت شرعيتها المطلقة. فيحكي النص المتضمن

عن مسار كل من البطلين على حدة قبل أن يلتقي المساران في ذروة من التوتر.

١. ٢. ٢ سيرة كمال

كمال هذا، مؤلف الكتاب، متجذر في التاريخ، إذ إن له ترجمة كاملة في كتب المؤرخين يلمح إليها النص بوضوح، غير أنه وجه قد يكتسب هنا من البدء ملامح النبوة، أو أقله ملامح الولاية. فكما يجري للأنبياء عادة، تزف ولادته مسبقا للناس، فيبشّر بها أبوه (واسمه أيضا كمال كما أن أمه تدعى زبيدة، لئلا تنقطع السلسلة)، في الحلم، ثم يتيتم ولما يتجاوز العام، ثم يعيش حياة متميزة. وإلى ذلك، يبقى «أمياً» أسوة بنبي الإسلام، إلى أن تسنى له أن يكتسب العلم وحياً.

وترتبط سمات النبوة بالأنوثة والجسد. لم يتأدب في الكتّاب بل في «الحريم» حيث تعمل أمه «بلانة». «مقاصير الجواري» كانت له أفضل مؤدب، لم تعلمه القراءة والكتابة بل وهبته من العلم «ما لم ينطو عليه قلب بشر أبداً» (ص ٥٦)، وهبته العلم بالمرأة. من خلال جسدها، يتعرف على عواطفها وأحاسيسها ودنياها، فتملأ الأنوثة عالمه بحيث أنه تَمثّل الأنوثة وتبطّنها لتصبح مع الرجولة عنصره الآخر. أُلبس ثياب الجواري ليبقى في الحريم. عاش الأنوثة من الداخل، كما تحياها أية امرأة، وفي نفس الآن مارس ذكورته، لا شأن «سيد يريد حريما بل غواص يريد قرارا» (ص ٥٩). تكتمل ذكورته من خلال أنوثته، فتصبح «ذكورة وسيمة، ناعمة، ملفوفة في الحرير، مكحولة [...] تمتع ولا تذل، تدعر ولا تدنأ، تقحب ولا تسفل، تنفذ ولا توجع، تطلق أنوثة الأنثى محبورة، مزدهية بنفسها» (ص ٥٩). رجولة مثالية متناغمة مع الأنوثة المحض.

بالرغم من غرابتها، بل بسبب غرابتها، تتناغم هذه التجربة مع الموقف الديني. فكمال يحياها كمن يتعلم القرآن: « هذه دنيا كمال، وقد عرفها كما يعرف الحافظ قرآنه؛ يرتل آياته ويعتبر عبره ويعقل حكمه» (ص ٥٨)، وعلى كل حال فإنه يخوض هذه التجربة بفضل اصطفاء إلهي: «وهكذا فإن كمالا اصطفاه الله وعلمه وأفهمه وهيأه لمهمة هو مقدرها لتتم إرادته في ملكه» (ص ٦٠).

١. ٢. ٣ سيرة زبيدة

كمال آية بين الرجال، وكذلك زبيدة بين النساء. مكتملة الأنوثة، تتسم بأجمل مزايا المرأة الجسدية والعاطفية، ناهيك عن السلوكية التي تتجلى في تدبير المنزل ورعاية مجالس الأنس، بحيث أصبحت دارها «عش قلب صاحبها» (ص ٦١). إلا أنها تقرن بهذه المزايا قدرا من العلم قلما تبلغه النساء، يقربها من مرتبة الذكورة. تتقن علوم اللغة والغناء والعزف، وتتجاوزها إلى علوم الدين والمنطق والأدب والأخبار. إنها صنو لكمال، يتكاملان كل بالآخر، ولكن على نحو طريف: تزيد أنوثته من أنوثتها فيعلمها كيف تتألق جسديا، وتضيف ذكورتها إلى ذكورته فتُعلّمه ما يكون عادة وقفا على الرجال: القراءة. هذا العلم الجديد الذي يقتبسه منها يجعله يولد من جديد فإذا به كآدم يسمي الأشياء من حوله لأول مرة: «نظر كمال في الأشياء من حوله فسماها بأسمائها، ثم إنه عدّها ثم نسّقها أنساقا [...] إذاك أدرك كمال جوهر روحه وعرف الكبرياء الحق» (ص ٦٣).

علاقة كمال بزبيدة علاقة الند بنده، لا عبد ولا سيد، أو بالتناوب عبد وسيد، يتمثلان ما يميزهما وينجزان ملء التكامل بينهما، فلا ملء إلا بالجسد ومن خلال الجسد. ذلك ما يضطلع كمال بالتبشير به، رسالة إلهية: «يا كمال، إنك عرفت الحب وعرفت القراءة، وهذان هما العدة لكل مهمة جليلة فاخرج إلى الناس وتحدث عن لواعج الشوق» (ص ٦٤).

١. ٢. ٤ أصل الكتاب أو السجل الإلهي

تبدأ مرحلة الدعوة، ويخرج كمال حاملا رسالته إلى قوم يعيشون حياة سعيدة متناغمة، يجمعون فيها ما بين الرغبة والضرورة، يقرنون الجد باللهو والسعي اليومي بالابتكار، متجاوزين كافة التناقضات والقيود المصطنعة: «قلب كمال منذور لهؤلاء الناس، لأمة متاجرة، صانعة، محاربة وشاعرة وعاشقة، تعز عنقاء سرها عن القنص والمطاردة» (ص ٦٤). وتكتسب هذه الرسالة شرعية دينية مطلقة بفضل حلم يراه «فيما يرى النائم» ينقله إلى الجنة، «إلى قدام العرش» عبر السماوات السبع (ص ٦٤). فتستقبله حورية «لو أن الله استغنى عن خلق السموات والأرض بخلقها لكان ذلك شاهدا على ربوبيته» (ص ٦٥)، تعرّف من ملامحها على زبيدة. أهي الأم؟ أهي الزوجة؟ سؤال نافل. فالذكورة والأنوثة هنا، في عالم الفردوس، مصفّيان من كل علاقة نسب أو سلالة أو ثقافة. الوصال الحق هو وصال الجسد، وبه تتحقق كل علاقة روحية. ووصال كمال بزبيدته هو النموذج المطلق لكل علاقة. إذ إن الحكمة الإلهية تتجلى في العلاقة الجنسية المكتملة. مشيئة الله في اكتمال الجسد: «عند ذلك تكون حكمة الله في خلقه، التي أراد أن يكون شقاها الذكورة والأنوثة والتي أراد لها أن يكون العشق متاعا فردوسيا في جنة الله» (ص ٦٥).

بذا تكتسب رسالة كمال شرعية إلهية، فإذا به نبي تناط به مهمة التبليغ بهذا المبدأ التأسيسي، وفق الإرادة الإلهية: «هل قُدّر لكمال أن يكون نبي هذه اللحظة وكاهنها في أمة عهد الله لها بحكمته؟» (ص ٦٦). ويؤدي مهمته تلك بتدوين ما كشف له في كتاب هو الكتاب، يعلن للملء أن «الذكورة والأنوثة هما شقا الحقيقة الإنسانية واجتماعهما الباه الذي هو معنى المعاني وحقيقة الحقائق» (ص ٦٧). فكتابه هذا صورة عن السجل الإلهي.

يعود كمال إلى زبيدة بعد رحلته السماوية ليسلمها الكتاب، ولكن بعد أن ينفذ كافة رسومه في علاقة حميمة معها، يكون كلاهما فيها العبد والسيد، ويجيب فيها «على أسئلة أنوثتها بلا بقية» (ص ٦٦). تتم زبيدة قراءة الكتاب الواقع «في واحد وثلاثين بابا وتقدمة وخاتمة» (ص ٦٧)،[٩] بأقل مما لزمه من الوقت لكتابته. فكانت أولى المؤمنات به: «سيدي، ألا إنك بلغت وقلت في أمر الشوق كلمة فصلا لا ضلال بعدها أبدا» (ص ٦٧).

١. ٣ الهبوط إلى الـ «هنا والآن»

ثم يبدأ الهبوط، على مرحلتين، في أولاهما يخرج البطل من المرآة ليستعيد مكانه وزمانه في فاس، وفي ثانيتهما يعود إلى مدينته، إلى عالمه الواقعي.

١. ٣. ١ العودة إلى الأعتاب

يخرج البطل من المرآة ويبدأ بالهبوط نحو الزمان والمكان الحقيقيين، ولكن بشيء

من المداورة. فمن جهة يستعيد السرد بصيغة المتكلم ليؤكد خروجه من عالم الأصول، صوب النقطة التي انطلق منها، فاس. لكنه، من جهة أخرى، يعيش وهو في فاس نوعا من حلم اليقظة، يجعله يلتقي زوجته الحقيقية، زبيدته الأولى التي خلّفها في مدينته مع طفليهما: «سبقني الشوق إلى زبيدة وأنا بعد في فاس» (ص ٧٤).

١.٣.١.١ أسطرة التاريخ

الراوي في فاس بالجسد ولكنه في مدينته بالرؤيا. يقابل فيها زبيدته الأولى («التي لم تحج إلى المناسك» [ص ٦٨]) ولكن صورتها تمتزج بصورة زبيدة الثانية الشبيهة بصورة الجارية التي على الغلاف. صورة مزّجيّة تتيح له أن يستعيد قصته الحقيقية معها، ومن خلال ذلك، التاريخ الفاصل ما بين فترة الأصول الذي تمثله فاس والفترة الراهنة، ليقرأه على ضوء معطيات الكتاب وصورة «الماضي المجيد». وهكذا يتمكن من قراءة هذا التاريخ قراءة أسطورية[١٠] مطابقة للأصول، ويكون مبدأ الجسد النموذجي محور هذه القراءة الأسطورية.

تسأله زبيدة بشيء من السذاجة، وهي ترى بين يديه كتاب **رجوع الشيخ إلى صباه في القوة على الباه**، إن كان الكتاب يروي قصتهما («هل يقول الكتاب عنا؟» [ص ٦٨]). والواقع أنها إن لم تكن هي فهي تمت إليها بصلة وثيقة. فدهشتهما المتبادلة أمام سر الجسد في صورتها البكر وفي براءتها الأولى («رأيت فرحتها في وسامة وجهها وفي نضارة لا يستطيع أن يخفيها قميصها: كل هذا لي وأنا صاحبه؟» [ص ٦٨]) تحيل إلى البداية، إلى كل بداية، كما أن رواية حياتهما وسيرة سلالتهما يتوازيان إلى حد كبير مع ما يخبره الكتاب عن حياة كمال وزبيدة الأولين. فقد تعارفا طفلين وتحابا حدثين («قلت في نفسي: هذه هي، وهي لي وأنا الحويط. أنا قاعد لها حتى يطيب قطافها فلا تسقط إلا في حجري» [ص ٦٨]) ونما عشقهما مع نمو الجسد والرغبة. ثم تم وصالهما الجسدي، على فورانه، وفقا لما يقره الشرع تحت نظر الرسول «ذلك الأب الكبير» («يا سعدي! النبي فرحان بزواجي») ووفقا لما رسمه: «يوم كتب كتابنا [...]، المأذون حمد الله وأثنى عليه وروى عن رسول الله أنه قال: تناكحوا، تناسلوا، فإنني مباه بكم الأمم يوم القيامة» (ص ٧٣). و يشير كل شيء في وصالهما إلى تلك الفرحة العارمة التي يشي بها الكتاب: «يا زبيدة، منديلك [منديل الدخلة ببقعته الحمراء] عمامتي» (ص ٧٣)، يقول لها. فتجيبه: «أريد أن أدفن حسني في ديمومتك، أريد أن أموت فيك، مثل حدوتة تسمعها وتشتاق إلى سماعها من جديد» (ص ٦٩). ومما يضيف إلى أسطرة هذا اللقاء أن زبيدة تمثل الأنوثة المحض مع أنها متحدرة من سلالة كلها فجاجة: «رجال خشنون ونساء كالبقر [...] كيف حفظت هذا الحسن الأصداف الخشنة؟» (ص ٦٩). لم يكن من ذلك بد، حسب ما يقتضيه الاحتفاء بالجسد.

وتمتد الأسطرة إلى تاريخ العائلة. فمن جهة تحمل هذه السلالة سمات المكان الأول، مكان الأصول، إذ إنها تأتي من الشرق، مسقط الوحي ومنشأ الثقافة التي أنتجها («جدنا الكبير جاء من الشرق على ناقة سمراء، وخلفه النساء والعيال» [ص ٧٠]) والوطن الرمزي لكمال، صاحب الكتاب، ولزبيدته. ومن جهة أخرى، يتخذ البعد الايروسي، في مواصفاته النموذجية، صفة أسطورية، فيبدو وكأنه الطاقة الوحيدة التي أتاحت لهذه العائلة التغلب على الفناء في

ظروف شديدة الصعوبة، يضيف فيها قهر الحكام («عمال الملتزم» [ص ٧٢]) إلى شظف العيش («البوار والتوحش في الفلاة ... الأفة وندرة الماء وتقلب الأنواء» [ص ٧١]) مرارة على مرارة:

> يعود الجد من عمل اليوم محطما تعبا، مخبوطا فزعا. تأخذه امرأته إليها [...] ثرة الثديين، لينة البطن، ناعمة الفخذين، تحيط به [...] تغلق عليه ظلمتها المبلولة. تحلب لبنها في عينيه، وريقها في جراحه وسوائلها في قروح روحه [...] تصل الماضي بالحاضر فيه. في الليل يسمع شوقه وحنانها زعيقا ترتج له الفلاة. فإذا ما كان الصبح كان الجد قد تعزى. يخرج إلى النهار مرهفا حبورا، مشرقا أملا وممتلئا رغبة في الفعل. (ص ٧١)

الطاقة الأولى التي كوّنت كمال المرأة تفعل فعلها في كمال الراوي.

١.٣.١.٢ نهاية الحج، مهر التراث

هذه الرؤية للأصول وذلك التصور الميثولوجي للتاريخ الشخصي والجماعي انطلاقا من مركزية الجسد وقدسيته يجدان في نهاية المطاف تتويجا يهبهما قدسية كمهر لا ينمحي. يجتمع بالأصدقاء، وقد أزفت ساعة الرحيل، «جنب المنبر، قبالة المحراب» (ص ٤٧) في جامع القرويين، حيث بدأ حجه الحقيقي برؤية مولاي إدريس على نفس المنبر. فتتراءى له فاطمة بنت محمد الفهري، محاطة بالأعيان ورموز السلطة الروحية والسياسية، وخلفهم كافة فعاليات المجتمع من تجار وصناع وعلماء. مشهد يقابل المشهد الأول الذي تمّ أمام ضريح مولاي إدريس. يقابله ويكمله بإضافة الشق الآخر من الإنسانية: الأنوثة. فمن يحتل البؤرة هنا ليس الرجل (مولاي إدريس) بل المرأة (فاطمة). هي التي تقوم مقام حجر الزاوية في هذا الصرح الرمزي والاجتماعي. بذا تكتمل الذكورة بالأنوثة ليس فقط على مستوى العلاقة الفردية الحميمة بل كذلك على المستوى الرمزي العام: فالذكورة والأنوثة في اجتماعهما، في «باهماهما»، يمثلان «معنى المعاني وحقيقة الحقائق» (ص ٦٧). ليس من المستغرب والحالة هذه أن يرى الراوي، في نهاية حجه، أن الجنة ليست بهذا البعد عن هذه الدنيا الفانية، بما أنهما يقومان على نفس المبدأ، مركزية الجسد وقدسيته. ولعل هذا ما ذهب إليه الراوي حين ختم قوله مؤمّنا على من أعلن: «إنني أرجع وأنا أقلّ ما أكون خوفا من الموت» (ص ٧٥).

١.٣.٢ السقوط في الواقع والمشروع الإصلاحي

يعود كمال إلى عالم الواقع، عالم الترح، ولكنه ترح مسكون بالفرح الأتي من القدم ليرسم معالم المستقبل.

«في الحزن»، ذلك عنوان هذا المقطع، حزن يجتاحه منذ ركوبه الطائرة. يتأتى هذا الحزن من «نظام آلي يحكم الأشياء جميعها» (ص ٧٦)، يجعل من التواصل بين الناس أمرا شاقا بل مستحيلا. أوامر تأتي من مكان خفي وعن طريق حروف لوح «حبرها الضوء الأحمر» لا «يتحصل من مطالعتها علم بشيء» (ص ٧٥)؛ كلام من

لاموقع وبغير دلالة. وينضاف إلى هذا النظام الآلي نسقية في التصرف ليست من طبع الإنسان: مضيفات في طراز واحد كأنهن مستنسخات، يرددن لكل المسافرين نفس العبارات ويقدمن لهم نفس الوجبات. استشراء الآلة في العلاقات الإنسانية بحيث تصبح الابتسامة «تكشيرة» تزيد الرعب رعبا. وإن صدر صوت إنساني فمن «ثقوب في السقف» تحيله صوتا معدنيا (ص ٧٧). فلا عجب أن يصبح الراوي «فريسة للهواجس بلا خلاص»، عاجزا عن كل فعل.

أما النظام الاجتماعي فصورة عن هذا النظام الآلي. وسطاؤه «وكلاء وعمال وبصاصون وساعون بالوشاية» (ص ٧٨) يتهامسون فيما بينهم ويتلقون أوامرهم من مركز غيبي فيلقونها على رؤوس الناس دون أن يقووا على أي تواصل كلامي معهم، فكل إنسان متهم بمجرد أنه كائن. أولياء الأمر فيه «فجار يخربون المؤسسات ويعطلون المصالح» (ص ٨١)، همهم فرض نظام هو في واقعه «خيانة للحقيقة» (ص ٨٠)، والبرهان الدامغ على ذلك أنهم ضد الكتب (إذ إنها «تتلف الدماغ» [ص ٨١]) مع أنهم قوامون على «أمة خرجت من بين دفتي كتاب» (ص ٨١)، ومن بين هذه الكتب كتاب **رجوع الشيخ** الذي لا يحسنون قراءته. فلا عجب بعد ذلك أن يحرم الإنسان «نعمة القدرة على الحب والقدرة على القراءة» (ص ٨١). ولا غرابة في أن يضيع الدين وتضمحل الثقافة وتعوجّ الألسن وترثّ المدن ويسفّ المجتمع ويحل الظاهر المصطنع محل الأصيل الحقيقي («مساجدنا زلزلت جدرانها مكبرات الصوت الكهربائية فضاع الورع والجلال والترتيل» [ص ٨٠]) ويهاجر الصالحون.

غير أن هذا الواقع الترح يسكنه مثال العالم الميثولوجي المنبعث من الأصول، من جذور أولى لا تزال حية على خفائها. فالهوية لا تزال عبر العصور وبالرغم من كافة العقبات متصلة الحلقات بدون انقطاع، تدل عليها استمرارية الاسم ما بين كمال وزبيدة، واستمرارية السلسلة العائلية بقواها الحية وإن كانت مضمرة: «أصدق بك كما صدقت الجدة الكبرى بالجد الكبير وهكذا بقينا» (ص ٨٢)، تقول لكمال العائد من حجه زوجته الحقيقية زبيدة وطفلاها متعلقان بها. فالنموذج الرمزي المؤسس، المتمثل في الكتاب، لا يزال محفوظا في القلب، حتى دون وعي. ولذلك تدرك زبيدة أن كمالا، حين يحدثها عن كتابه المصادر، إنما يعني كتاب **رجوع الشيخ**. كما أن الكتاب، مع أنه صودر، لا يزال «بعد هناك» ولا يزال - تضيف زبيدة - «شوقك للقراءة وشوقي إليك، وما زال في العمر بقية» (ص ٨٢). وبسبب هذا اليقين باستمرارية الهوية والكتاب، يتجاوز كمال خوفه من الواقع ليؤكد «سطور كبريائه»، «موزونا مقفى»، و«إيمانه بنفسه»، ذلك الإيمان الذي قرأه بكل وضوح، حين قصد الحج إلى فاس «كمن يأخذ الكتابة إلى النور ليقرأها» (ص ٨٠). صحيح أن كمالا بعد عودته رأى من جديد في عيني طفليه نفس الرثاء الذي لمحه قبل مغادرته، ولكنه اكتسب الآن بعدا آخر غيّر معالم حياته: إنه أدرك حقيقته الضاربة في الأعماق، التي حاولت حداثة متهافتة أن تغيبها باسم «قيمنا ومثلنا العليا» (ص ٨٠)، حقيقة مرتبطة برؤية أخرى للجسد. وهذه الحقيقة هي التي تؤسس لمشروعه الإصلاحي الجديد.

٢. سلطة النص أو المستوى التأسيسي الثاني

يتضح مما سبق أن هذا العمل الأدبي ينضح بإحالات دينية وتراثية يؤسس عليها شرعيته. إلا أن ثمة مستوى تأسيسيا آخر أكثر أهمية وأشد وقعا، نتقصاه في توظيف هذا العمل لنصوص دينية وأدبية ذات سلطة معنوية بالغة، من خلال تناص متعدد الأشكال يشع في جوانب القصة بأكملها.

فإن صح أن ما يسمى «الشكل» إنما هو جزء من المضمون، كما تذهب إليه بحق الدراسات الأدبية الحديثة، فإن هذه المقولة تجد في هذا النص خير تطبيق. إذ إن المنحى الأسلوبي المهيمن، بما فيه المعجم، يقول الفكرة بطريقته. فالدال الأسلوبي دال ومدلول في آن. يتبنى النص بنية المعراج بحثا عن شرعية دينية، وبنية النص التراثي سعيا وراء شرعية أدبية تكمل الأولى، فيتجلى معنى «الكتاب» شكلا ومضمونا، دالا ومدلولا.

٢. ١ التناص النوعي، أو الإسراء والمعراج

يستغرب القارئ لأول وهلة في بعض الأحداث مسارها العجائبي وفي بعضها الآخر تفاصيل تبدو استطرادات نافلة، ولكنها حين تنضاف إلى بعضها تصبح إشارات واضحة إلى نص أول تتماثل أحداثه مع أحداث هذه القصة، أعني قصة الإسراء والمعراج التي تناقلها الأدب الشعبي منذ قرون.[١١] والتماثل لا يعني التطابق الكلي، فهناك أحداث كثيرة تختص بنص دون آخر، ولو أتى التماثل تطابقا لَناء النص بالتقليد وخرج عن كونه إبداعا يستحق الاعتبار. نستعرض هنا عناصر التماثل بالرجوع إلى **الحلم الوهاج والحديث الهباج بمعجزة الإسراء والمعراج**.[١٢] يندرج هذا التماثل في ما يسميه جيرار جينيت، في كتابه *Palimpseste*،[١٣] التناص النوعي (architextualité)، بمعنى أنه إذا اعتبرنا أن المعراج نوع أدبي قائم بذاته، يتميز مثلا عن القصص الغرائبي وعن أدب الرحلة، فإن **رجوع الشيخ**، إذ يتخذه نموذجا لبنية أحداثه، يندرج في نوعه الأدبي العام وإن اختلفت الشخصيات والرموز وحتى الأسلوب، ناهيك عن تفاصيل أخرى كثيرة.

٢. ١. ١ الإسراء ذهابا

تتجلى في هذا النص ملامح الإسراء في طريقة الانتقال المكاني كما في طبيعة المنطلق (مكان الانطلاق) والمآل (مكان الوصول). يبدأ الراوي حجه بانتقال سريع من مدينته إلى فاس، على متن طائرة يذكّر بانتقال الرسول بصحبة جبريل من مكة إلى بيت المقدس، على ظهر البراق انتقالا آنيا. وفي كلا الحالتين يتشابه المنطلق والمآل، فيتسم الأول، مدينة الراوي ومكة، بالحزن والعداء، فيما يتصف الثاني، فاس وبيت المقدس، بالقداسة والفرح. وتجدر الإشارة إلى أن مآل **رجوع الشيخ**، وهو فاس، يحيل إلى الأصول العربية الإسلامية الأولى، بينما يحيل مآل المرجع التناصي، المعراج، إلى الأصل الإبراهيمي الأول، رمز التوحيد كما يتجلى في اليهودية والمسيحية.

كما أن المسارين يتشابهان في بعض التفاصيل. في فاس، يلقى الراوي جماعة

(الأصحاب وزبيدة) وكتابا (هو كتاب رجوع الشيخ)، كما يلقى الرسول في طريقه أكبر نبيين مؤسسين (موسى في وادي العقيق وعيسى في بيت لحم)، قبل أن يشهد رمزيا الكتاب، توراةً وإنجيلا، بين المؤتمنين عليه من يهود ومسيحيين، نزّال بيت المقدس. وكما أن الرسول يتوجه إلى هيكل بيت المقدس حيث يلتقي بكبار الأنبياء، آدم ونوح وإبراهيم وموسى وداود وسليمان وعيسى، كذلك يقصد الراوي أولا ضريح مولاي إدريس في المدينة القديمة حيث يتجلى له «أمير المؤمنين، إدريس الأول بن إدريس الثاني بن... بن علي بن أبي طالب»، في ذروة جلاله وهو على المنبر يدشن مدينة فاس التي شاءها، وفيها «يعبد الله ويتلى كتابه وتقام حدوده وشرائع دينه وسنة نبيه» (ص ٥٢)، أي أنه يلقى بالوكالة النبي نفسه.

غير أن ما يميز ما بين الرحلتين هو الرفيق. فالرسول يرافقه إلى الهيكل جبريل، بينما ترافق الراوي إلى الضريح، بعد أن ينفصل عن صحبه، زبيدة. وفي هذا الاختلاف إشارة إلى ما تقصد اليه القصة أصلا، تكامل الذكورة والأنوثة حيث يقوم «معنى المعاني» (ص ٦٧).

٢.١.٢ المعراج صعودا

من بؤرة الضريح يجتاز كمال المرآة ليلج عالم الأصول، عالم الحقيقة، متلبسا صورة سميّه وصنوه كمال، مؤلف الكتاب. هناك يلقى جماعة الأصول كما هي، بتعدد وظائفها واتجاهاتها ومراتبها، وترافقه في رحلته هذه زبيدة المرآة (التي تتعدد أجيالها تعدد أجيال كمال). إنها الجماعة المثلى، وأكاد أقول، باستعمال مصطلح أفلاطوني، إنها جماعة عالم المثل. ورحلته تقابل رحلة الرسول عبر السماوات السبع ومعه جبريل، حيث يلتقي كافة رموز العالم الآخر الأصلية على اختلاف درجاتها ووظائفها، من عزرائيل ثم إسماعيل وزكريا (السماء الأولى) إلى ملائكة ليلة القدر وداود وسليمان ويوسف (السماء الثانية)، فإلى إينوخ وإلياس (السماء الثالثة)، ثم إلى هارون (السماءالرابعة) وموسى (السماءالخامسة) فإلى إبراهيم الخليل (السماءالسادسة) وأخيرا آدم المستند إلى بيت المعمور، أورشليم السماوية (السماء السابعة) حيث يبلغ سدرة المنتهى. الرحلة في عالم المثل تقابل الرحلة في عالم السماوات السبع، وإن اختلفت الشخصيات فالمضمون والرمز واحد: العالم المثالي الحقيقي.

٣.١.٢ الرؤيا أو السماء الثامنة

عند السماء السابعة يفترق الرسول عن جبريل ليستأنف طريقه صوب العرش (السماء الثامنة) حيث يملي الله عليه أحكام دينه. ويقابل ذلك في القصة ما رآه كمال المرآة في حلمه إذ «صعد الملك بالروح [روح كمال] مخترقا السماوات السبع إلى قدام العرش» (ص ٦٤). لم يتوقف عند السماوات الأولى - فلها ما يقابلها في ما يعيشه في عالم المرآة - بل بلغ مباشرة منتهى السماوات حيث ألقيت إليه أحكام الله في ما يتصل بالذكورة والأنوثة. اكتمل العلم وتأصل، عند أم الكتاب، اللوح المحفوظ. ومما يثير الانتباه أن كمالا هذا بلغ العرش وحده تاركا زبيدته (زبيدة المرآة) في عالمها، كما افترق الرسول عن جبريل. ومن باب الاختلاف ذي الدلالة أن الرسول يواجه عند العرش الله في وحدانيته (وإن كان

هناك ميخائيل منشغلا بوزن الماء) بينما لا يرى كمال قدام العرش إلا زبيدته السماوية ومعها يحيا كما ينبغي أحكام الله في الذكورة والأنوثة. كما أن هناك اختلافات أخرى اقتضاها منطق القصة، منها أن الحوريات حسب المعراج لا يقمن أمام العرش ولكن في سماء أدنى، بينما حورية كمال قائمة في السماء الثامنة.

٢. ١. ٤ المعراج هبوطا

يعود كمال أدراجه من معراجه على مرحلتين. في أولاها يلقى زبيدة المرأة ثم يصنف كتابه حيث «يسمي الأشياء بأسمائها» (ص ٦٧) فتقرؤها زبيدة وتؤمّن عليه. وفي ثانيها يهبط إلى غرفته في فاس حيث يلقى تلك الصورة المزجية من زبيدة الزوجة وزبيدة فاس، مما يتيح له أن يستعرض تاريخه الشخصي وتاريخ سلالته منذ أن «جاء جدنا الكبير من الشرق على ناقة سمراء» (ص ٧٠) حتى ساعته الراهنة، ليؤكد أنها مطابقة للأصول ولما تلقاه من الأحكام السماوية رغم صروف الدهر. وهذا الشوط يقابل الشوط الذي قطعه النبي بعد أن غادرالعرش. ومن اللافت أن النبي يجتاز من جديد السماوات السبع ومن بعدها جهنم حيث يرى ما أعد الله للأشرار. فهل في هذا المزيج من حياة النعيم والجحيم صورة لما يخبره الراوي عن تاريخ السلالة، الذي يتبطن فيه الشر الخير في كل لحظة؟

ويتم الهبوط. فيلقى كمال أصحابه في جامع القرويين حيث تطلع عليه فاطمة بنت محمد الفهري، كما أن النبي يلقى جبريل ومجموعة الأنبياء في هيكل سليمان.

٢. ١. ٥ الإسراء إيابا

ويعود كمال إلى مدينته ممتطيا الأثير، على متن طائرة، كما يقفل النبي عائدا إلى مكة بسرعة البرق على ظهر البراق. وكما يواجه النبي عداء قريش بأسئلتهم التعجيزية عن صورة بيت المقدس وعن موضع قافلتهم إلى الشام في تلك اللحظة، كذلك يلقى كمال شديد العناء من أصحاب الحكم وأعوانه لدى هبوطه في المطار. والكتاب، يرفضه النظام القائم فيصادره لمخالفته الأحكام والأعراف تماما كما تشيح قريش بوجهها عنه لمعارضته قيمها التقليدية. وكأن رأس النظام في تلك المدينة، المتمثل بـ «الرؤساء الفجار» (ص ٨١)، صورة عن أبي جهل الذي يستثير قريشا ضد النبي. كمال كما النبي يعود إلى عالم الترح والعناء.

ونرى تماثلا آخر في موقف النساء في كلا النصين. فالنبي يلقى أول من يلقى النساء: أم هانئ ثم عائشة وفاطمة، يؤمنّ برسالته ولكنهن يحاولن ثنيه عن مواجهة قريش فيما يبدين إعجابهن برباطة جأشه. وكذلك كمال تستقبله زوجته زبيدة وتؤمن بكتابه دون أن تقرأه ولكن في قولها ما يشبه العتاب والدعوة إلى الاحتراز مع تقديرها لتصميمه: «آه يا حبيبي، ما أقواك في ذلك وهزيمتك!» (ص ٨٢). ويبقى على النبيين أن يواجها الناس برسالتهما، المتحققة يوما لا محالة.

٢. ٢. البنية الأدبية أو التناص التراثي

إلا أن التناص المعراجي لا يستنفد كل أنواع التناص التي تحتمل هذا النص، إذ نجد مرجعا تناصيا آخر خارج الإطار الديني، هو التراث الأدبي، يوظفه العمل الأدبي الذي

بين أيدينا بطريقتين مختلفتين.

٢.٢.١ التناص النوعي الثانوي أو كتب «الباه»

بموازاة النوع الأدبي المعراجي، يلجأ الراوي إلى نوع أدبي آخر، يتمفصل على الأول ليكمل الصورة التي يسعى إليها، هو النوع الايروسي الذي يمثل له كتاب **رجوع الشيخ إلى صباه في القوة على الباه**. والقصة التي نحن بصددها الآن تتبنى كثيرا من مقوماته. أولها العنوان. فالعنوان الرئيسي يقتبس على نحو ناقص عنوانا للقصة: **رجوع الشيخ...**، وعناوين بعض الأبواب («الباب الأول في ذكر مزاج الإحليل»، «الباب الثاني، في ذكر مزاج الأنثى»، إلخ...) تستوحى لتسمية بعض المقاطع («في ذكر مدينة فاس»، «في الحزن»). وثانيها اسم المؤلف: «الفاضل المولى أحمد بن سلمان الشهير بابن كمال باشا» الذي يتحول إلى «كمال»، وهو إشارة إلى الجزء الأهم في التسمية، فضلا عن معناه الاستعاري الواضح المحيل إلى مفهوم الكمال.[١٤] ويتصل باسم المؤلف طبيعة الراوي: فالراوي في كلا الحالين رجل، وبالتدقيق رجل علم وأدب. وثالثهما الشخصيتان الرئيستان: فالشيخ والجارية - أو كمال وزبيدة - يحيلان إلى الرجل والمرأة اللذين يتحدث كتاب ابن كمال عن مغامراتهما في عدد من القصص، غالبا ما يكون الرجل فيها كهلا والمرأة جارية.

وتجدر الإشارة إلى أن المرجع الثاني للتناص النوعي (كتاب ابن كمال) مكمل للمرجع الأول (كتاب الإسراء والمعراج) بمعنى أنه ثانوي بالنسبة إليه. يبقى الأول النموذج الأساسي الذي يهب الحدث أبعاده الكبرى من خلال ما يضفي عليه من سياق متميز يتصل بالماورائيات، بينما الثاني يرفده بالموضوع، علاقة الذكر والأنثى، إلا أن الموضوع بحد ذاته مبتذل عادي، وقد يسف إلى درجة الحيوانية في كثير من الأحيان. غير أن ما يجعل منه معيارا أساسيا، بل وتأسيسيا، لرؤية جديدة للإنسان، إنما هو اندراجه في سياق المرجع الأول، وهنا تكمن عبقرية هذه القصة.

٢.٢.٢ التناص مع المرجع التحتي

غير أن هناك تناصا من نوع آخر يدخل في ما يسميه جينيت **hypertextualité**، حيث يميز ما بين نص فوقي **hypertexte** هو النص الراهن، ونص آخر تحتي **hypotexte** يطفو على سطح النص الفوقي من خلال تعابير وإيحاءات ومفاهيم خاصة به. أو، بتعبير آخر، يقوم النص الراهن (الفوقي) باستمداد عناصر من النص السابق (التحتي) يغتني بها ويوظفها في مشروعه الخاص.[١٥] والحقيقة أن هذا النص التحتي متعدد، إنه نصوص وليس نصا واحدا، أو إنها أساليب نصية تجمعها بعض الخصائص المشتركة، مثل التسجيع والتماثل في بعض المقاطع، وشيء من الجناس والطباق في الكلمات، والايجاز في بعض العبارات يقابله أحيانا إطناب وتكرار يفيدان الايقاع أو التأكيد؛ وتفرقها سمات ينفرد بها كل نص حسب نوعه الأدبي. ومن بين أهم هذه الأساليب النصية، نشير إلى:

- التراسل الذي تفتتح به القصة: «أما بعد، فإننا عقدنا العزم على أن نسلم قلوبنا للمناسك المبرورة [...] فشد رحالك إلينا...» (ص ٤٥).

- الخطبة كما ترد مثلا في خطبة مولاي إدريس: «اللهم إنك تعلم ما أردت بناء هذه المدينة مباهاة ولا منافرة ولا سمعة ولا مكابرة. إنما أردت أن تعبد فيها، ويتلى كتابك، وتقام حدودك وشرائع دينك وسنة نبيك ما بقيت الدنيا» (ص ٥٢). وفي هذا النص من التشابه مع الخطبة التقليدية على المستويين المعجمي والأسلوبي ما يوحي للقارئ بأنها محض اقتباس.[١٦] وتكرر الخطبة في نهاية الحج في حديث الوداع.

- ترجمة الأعلام، كما ترد في تقديم ابن كمال: «هو عالم الدهر وواحد العصر، بهجة الناظرين وترجمة حجة المناظرين، من فن التكلم كما شاء، الفاضل مولانا أحمد بن سلمان، المشهور بكمال. ولد لسبعة سنين خلون من شهر[...]. كان الأب رجلا ضئيلا [...] وكانت الأم امرأة دقيقة» (ص ص ٥٢-٥٣).[١٧] ونجد الأسلوب نفسه في التعريف بمولاي إدريس.

- القص وهو كثير، نشير منه إلى المقطع الذي يخبر عن ابن كمال: «وذات ليلة، نام الرجل على ذراع زوجته غرارا، وهي جنبه يقظانة تتأمله وتتحسس بأناملها أسارير وجهه» (ص ٥٣).

- النص الصوفي الملاحظ في أسلوب السؤال والجواب بين المريد وشيخه، كما يبدو في الحوار ما بين الراوي وبائع الكتب:

> قلت له: «سيدي، إن تجاسرت فاغفر لي، وإن جهلت فأوسع صدرك وقل لي ما بائع الكتب؟» قال: «إنه عبد موكول بالأفئدة، إن قرت وإن تحيرت، يريد أن يكون بالكلم الهدى». قلت له: «سيدي، نور الله قلبك، قل لي عن الكتب». قال: «يا ولدي، الكتب دنيا ليست الدنيا، ولا هي شبهها، بل هي المجاهدة في مذاكرة أسرارها» [...] قلت له: «ويا سيدي، أطل حبال صبرك وعلمني، ما القراءة؟» قال: «يا ولدي، القراءة أن تندهش عن الحال بما هو حال. إنك إذن تملك الوقت، وذلك هو الفضل». (ص ٥١)[١٨]

- التأريخ للأحداث الجارية، كما يبدو في المشهد الختامي في جامع القرويين: «رأيت تطل علينا فاطمة بنت محمد الفهري، وعلى يمينها الأمير يحيى بن إدريس، وعلى يمينه القاضي الكتاني، وعلى يمينه السلطان مولاي سليمان» (ص ٧٤).

- أسلوب الفقهاء والمفسرين، ويتردد في أماكن شتى، منها وصف زبيدة المرأة للكتابة: «اقرأ، وهي من الكلمات المعجزات، اللواتي تحار في فهمهن العقول والألباب [...] الكاتبون موكولون بتحريرها على مثال موهوم غائب، وكلما ازدادت جودة المثل، ازدداد قربه من المثال، في دأب لا ينتهي، حتى تجف الأقلام وتطوى الصحف» (ص ٦٣). وكذلك قول زبيدة عن الجنة: «وحاصل ذلك رد الخلق إلى لحظة واحدة، هي ميلاد جديد من رحم جديد» (ص ٦٥).

- الايقاع الشعري الذي تشير إليه تفعيلات البحر الطويل ومجزوء الرمل الذي يذكره الراوي وهو في الطائرة وكذلك بعض الجمل التي تأتي على تفعيلات بعينها.

هذه الأساليب التناصية تضفي على عالم القصة شرعية أخرى تنضاف إلى الشرعية الدينية التي يمنحها المنحى المعراجي. ولكن الغريب في الأمر هو أن أسلوب كتب «الباه» لا يعتمد أساسا للتناص في هذه القصة إلا ما أتى منه اقتباسا صريحا كما ورد في

طلب زبيدة من الراوي أن يقرأ لها «الباب السابع والعشرين في المحادثة والقبل والمزاح» (ص ٧٤).[١٩] ولهذا دلالته البالغة الأهمية، إذ إن عالم القصة الفكري وسياقه الروحي بعيدان أشد البعد عن تصور هذه الكتب، وهنا تكمن فرادته، وذلك ما نتقصاه من خلال تحديد الانزياح الحاصل بينه وبين التراث .

٣. الانزياح، أو الجسد بين التراث والحداثة

يستند هذا العمل إذن إلى التراث، تصورا وكتابة، ليتخذ منه شرعية وسلطة لا يملكها الكاتب من تلقاء نفسه. ولكن علينا أن نتساءل الآن: هل التراث يستغرق هذا العمل ويستنفده ليبتلعه كليا ويجعله صورة عنه أو نتاجا ثانويا من نتاجاته، أم أن هذا العمل تمكن من فرض شخصيته المتميزة جاعلا من التراث مرتكزا للانطلاق إلى آفاق جديدة لا محطا ورحما يذوب فيه؟وبتعبير آخر: هل هذا النص تمجيد للماضي أم توظيف له في انطلاقة مستقبلية تبتكر ولا تستعيد؟

لا شك أن القارئ يحس أحيانا بأن شحنة من الحنين، متأتية من مختلف الوسائل السردية التي يلجأ إليها الراوي، تحاول أن تأخذ بمجامعه وتلفه لترميه في ذلك الماضي المثالي المصفى من كل عيب. لا سيما وأن الراوي لا يشير إلى أي معطب من معاطب هذا الماضي، بل إنه يمر الهوينى على بعض من مثالبه – أقله إذا نظرنا إليها من وجهة نظر حديثة – ليس لها أي مبرر على الإطلاق في عصرنا، منها قضية الرق. ولا منازع في أنه كان باستطاعة الراوي أن يبتدع سبلا أخرى تجنب القارئ الشعور بأنه يغض النظر عن هذه المثالب، وذلك، مثلا، باتخاذه امرأة حرة، لا جارية، شريكة لكمال.

ولكن بالرغم من هذا الإحساس، يبقى هذا النص بعيدا عن السلفية. إنه استبطان للتراث لتوظيفه في مشروع تحديثي متميز، ليس لمقولات التراث أن تجاوره. يوهم بالتراث لتوظيف سلطته في رؤية مستقبلية شخصية تقلب الواقع الراهن فيما هي تتجاوز التراث نفسه. ولعل الأسطرة التي أشرنا إليها سابقا تصرح عن وظيفتها الحقيقية في هذا السياق. إذ لا يراودنا أن يكون الكاتب/الراوي من السذاجة بحيث إنه يتغاضى عن كل سلبيات التاريخ العربي الإسلامي ليبتسره إلى صورة مثالية مبسطة إلى هذا الحد. فهل يعقل مثلا ألا يرى في حياة الحريم إلا هذا الرغد وهذا الصفاء في التعامل والحب، كأن الرق (أليست زبيدة المرأة، على تعددها، جارية تهتم بالجواري؟) لا يعني شيئا أو كأنه الدرجة المثلى في العلاقات بين البشر ولا سيما بين الرجال والنساء؟ وهل يصدق أن يكون عنف التاريخ ووحشيته على العامة يمحي كالسطر المكتوب في لقاء الرجل بالمرأة في سويعات الليل القصيرة؟ أو أن يكون كل زواج شرعي من النقاء والحب ما يفترضه الراوي في سلالته؟ فالأسطرة صورة لما يريد الراوي أن يعكسه على المستقبل، متجاوزا كافة قيم الحاضر. فالمسافة التي تفصله طوعا عن حاضره لها ما يقابلها، ضمنيا، في علاقته مع ماضيه، وذلك ما يتجلى في موقفه من الحب كما في موقفه من اللغة.

١.٣ الانفصال عن الماضي أو الحب الشخصاني

فإذا كانت المسافة الشاسعة التي يضعها الراوي ما بينه وبين عصره متبدية في الصور السلبية المتكررة، التي يضفيها عليه، كما في «الإيرونيا» المتمثلة في المفارقة الساخرة التي يتناول بها وصف ما يجري له في الطائرة والمطار بنوع خاص،[٢٠] فإن مثل هذه المسافة نلحظها ضمنيا ما بينه وبين التراث.

شتان ما بين الحب في كتب «الباه» وبينه في **رجوع الشيخ**. فهو في الأول جسدي محض وإن تهذب وانصقل ليتمثل وجود الطرف الآخر إلى حد ما. فكتاب ابن كمال، المؤسس أصلا على «الجماع» (والكلمة كثيرة الورود، على فقرها وابتسارها لهذا الفعل الإنساني)، إنما يعالج سياق هذا الفعل لإنجازه بكفاءة قصوى. فما ينصح به من «محادثة وقبل ومزاح» وغيره ما هو إلا وصفة من الوصفات، أو تقنية من التقنيات، التي لا بد منها لبلوغ ذروة اللذة الجسدية. إنه نوع من تحضير المادة أو الأداة التي يفترضها الجماع. أو بتعبير آخر، تبدو المرأة في هذه العملية أقرب إلى الأداة منها إلى شريك له كامل الحرية والمبادرة كإنسان يتعامل معه الرجل بندية. ولذا لا يقتضي هذا الفعل من الرجل أي عاطفية شخصية بالمعنى العميق، لا يقتضي إلا الرغبة أو الشبق بمعناه الغريزي الفج. وهذا أمر ينطبق على التصور التقليدي للعلاقة مع حوريات الجنة. إنهن يمثلن الكمال الجسدي والبكارة المطلقة، أي مطلق الجهوزية للجماع، ولا عجب من ذلك إذ إنهن مكافأة أعدها الله للصالحين من عباده (وليس للصالحات ما يشبهها).

أما في **رجوع الشيخ** فالحب آخر. صحيح أنه يتمثل البعد الجسدي على أفضل وجه، ويتخذه ركيزة كل موقف إنساني حق، إلا أنه لا يصبح كذلك إلا لأنه يتضمن أبعادا أخرى، عاطفية وفكرية وحياتية، تجعل منه علاقة فذة متميزة بين رجل بعينه وامرأة بعينها. إنها علاقة ليست فردية وحسب بل شخصية، وحتى شخصانية. إنها لقاء شخصين ندين شريكين بكل معنى الكلمة ليس فقط في الفعل نفسه بل في المصير والصيرورة ذاتهما.

فالمرأة هنا فرد له اسم، زبيدة، بعكس النساء والجواري اللواتي يرد ذكرهن في كتب الباه، واللواتي ينعتن أحيانا برقمهن («فتقدمت الجارية التاسعة وقالت»). فالاسم تحديد للمسمى (إن الأسماء تنزل من السماء، إذ إنه «علّم آدم الأسماء كلها»). ولها مع شريكها تواصل على كافة المستويات. تواصل نفسي أولا، فهي تدرك ما يعتمل في داخله دون أن يفوه بكلمة. فزبيدة المرأة تشتبه من حركة يدي كمال على جسدها بسر يخفيه عنها: «يا كمال، ما نعمت بحمامي كما نعمت به اليوم، أي سر سكت عنه لسانك وقالته لجلدي ولحمي يداك؟» (ص ٦٦.) أما زبيدة الزوجة فتعزي كمالها بالقول: «هناك أضمك فأجد كتبك التي قرأت وتلك التي لم تقرأها بعد» (ص ٨٢). وعلى كل حال فهي وكمالها ربيبان، كبرا معا وتواشج قلباهما قبل تواشج العناق:

> حكت لي عن حينذاك، قالت: «أحسست البلوغ في جسمي فتحيرت. وحين برز صدري فرقت، تلفت. وجدتك متربصا بي تنظر إلي. ناديت جسمي أن يتفتح وينضو ليكون لك». (ص ٦٨)

وآية هذه العلاقة ما يربط كمال الجنة وزبيدتها: «ما تكتمل المعاني في خاطر زبيدة حتى يحيط بها قلب كمال» (ص ٦٥). ويكتمل التواصل النفسي بتواصل في الحياة اليومية والمصير الواحد، فهما يواجهان صعوبات الحياة معا ويتقويان ببعضهما، ويجمعهما مشروع عائلي محدد، يبنيان ببعضهما أسرة يكرسان لها العمر. ويتوج بتواصل فكري. أفليس من الطريف في هذه القصة أن المرأة هي التي تعلم الرجل القراءة، بعد أن تعذر ذلك على المؤدب؟ المرأة هنا مرتبطة بـ «اقرأ»، تلك الكلمة الإلهية التي تعطي الإنسان أبعاده القصوى. تعلم الرجل القراءة فيأتيها بكتاب هو من عيون الكتب. فهل بعد هذا التواصل الفكري من مزيد؟

وهكذا تكتمل العلاقة بين الرجل والمرأة على ما شاءته زبيدة المرأة إذ قالت: «يا كمال، إنني أريد أن أكون فيك، أن أكون لك العقل والقلب والعين واليد واللسان» (ص ٦٢)، وزبيدة الجدة التي تمزق كمالها «مفتشة فيه عما ينقص اكتمالها» (ص ٧١). تكون مولاته آن يكون مولاها. الجسد مرتكز الحب وليس منتهاه، يتآخى مع العاطفة والفكر ليفجر الحب عوالم لا تنتهي.

بسبب من ذلك كله، تتكشف هذه القصة عن قصيدة هي من أجمل قصائد الغزل، قديمها وحديثها. تنقّي غزل امرئ القيس وأبي نواس من موقفه الفحولي، كما غزل نزار قباني من نرجسيته وبدائيته. تهب الغزل العذري بعده الجسدي وغزل عنترة وجرير قوامه الفكري. تكمل **طوق الحمامة** وتضيف إلى الغزل الصوفي بعدا إنسانيا لا يذوب في الألوهية. إنه غزل الإنسان بما هو إنسان مكتمل جسدا وعاطفة وفكرا وروحا، يذكر برومانسية نوفاليس وأنداده التي شاءت أن تؤسس موقفا ثوريا حداثيا، تبهت أمامه كافة الحداثات التي يتشدق بها البعض عندنا. ونكتفي بهذا الحوار تدليلا على ذلك:

> قالت: ماذا لدي من الحسن؟، قلت: تسعينني حتى ما تساورني خارجك رغبة. قالت: ولذلك أحببتني؟ قلت: إنني شغفت بك. قالت: وما شغفك؟ قلت: أترحل فيك. قالت: وراء الشوق؟ قلت: وراء العماء. قالت: وأنا النعمة لبطنك وصدرك ويديك وشفتيك؟ قلت: اشتبه علي الاثنان. قالت: أحببني لينفصل جوهري عن جوهرك. قلت: أنت عالم لا تتأجج له في الوجدان عاطفة واحدة. قالت: وما شأنك؟ قلت: أترحل فيك. (ص ٧٢)

واللافت هنا هو الدور الذي تضطلع به المرأة: ليست فقط شريكة للرجل، إنها العنصر الأساسي في تكوينه، أو كما يقول فريدريش شليغل ومعه نوفاليس، إنها طريق الإنسان إلى ذاته، «وسيطته»، بل «شفيعته» لدى ذاته، فهي التي تنشئه إنسانا-رجلا متكامل الصفات.[٢١]

الحداثة بمعناها الشخصاني، في أجمل تجلياتها، تجرف كل ما يشوب الحنين من التباس؛ إذ ليس لمثلها مثيل في ذلك الماضي «المجيد». إنها حداثة تجد في الأسلوب اللغوي رديفا ولباسا لها.

٢.٣ الأسلوب اللغوي أو الكلاسيكية العصرية

التناص الأسلوبي عنصر مهم من عناصر الكتابة هنا، كما سبق وبينّا، إلا أنه يؤدي وظيفته ضمن استراتيجية محددة أشرنا إليها، يُغْني النص ولا يستنفده على الإطلاق. صحيح أن عدواه تسرى أحيانا في بعض مقاطع النص التي خارج التناص، مما يتجلى أحيانا في التعداد والتفصيل (تراكم الأسماء والنعوت بدون فائدة تذكر) فتتشابه هذه المقاطع مع المقاطع التناصية. غير أن هذه الظاهرة تبقى محصورة، ويبقى المجال مفسحا لشخصية الراوي الأسلوبية لتتجلى بكل وضوح. وبالمقابل، تسري ملامح هذا الأسلوب إلى المقاطع التناصية فتخفف من حدتها وتاريخيتها، مما يتجلى في انتقاء المفردات وتبسيط العبارة.

هذه الشخصية تتماهى مع الموقف الفكري العام الذي يسم النص: تمد جذورها في التراث، في تراث منتقى، مصفّى، فتتحاشى الرطانات والعجمة التي لا يسلم منها بعض أدبائنا المعاصرين، وفي آن تتحرر منه، لتبدع أسلوبا شخصيا عصريا يهز القلب والفكر بجماله، وهذا ما أصفه بالكلاسيكية العصرية.[٢٢] لا مجال هنا للقيام بمسح شامل لأسلوب الكاتب/الراوي، ولذا أكتفي بالإشارة إلى بعض السمات الرئيسة.

تتسم الجملة عادة بالسلاسة والانسياب، فتتجنب التراكيب المعقدة وتقل من حروف العطف والربط فيما هي تكثر من استعمال الحال (والنعت)، مفردا وجملة، مما يذكر بمنحى كثيرا ما يعتمده طه حسين في كتاباته السردية.[٢٣] منها:

> إنني أنظر حولي فأجد أمتنا وقد خسرت أولاها وآخرتها وضيعت دينها. أراها انهمكت تطلي وجهها بالألوان، تعوج لسانها بالرطانات، تقمط نفسها بأنواع الثياب وتترقص في ألوان الأزياء ذاهلة عن نفسها مفتونة عن حقيقتها. (ص ٨٠)

> من رائعة النهار ملأ قلبي رنين نحاس الساقي، أكوابه تتدلى مصطفقة من سلاسل تقسم صدره، بريق عينيه شرط وارد على ابتسام ثغره. (ص ٤٨)

> هذه السحب حقولي، في أديمها تسرح السكك والمدقات. ومطيتي حمارتي، قلبي موصول بقلبها، تمشي، تصفق بحوافرها تراب السكة وأنا أهتز على إيقاع سيرها وأغني. (ص ٤٧)

وإن استعمل – في هذا السياق – العطف فلتفصيل وتحديد يأتي بدون عناء:

> واحكي لي كيف سخرت لنفسك الشمس والريح، فاستولدتهما الظل والنسائم، تطرين بها الأروقة والأزقة والزنقات، في نظام من الرقة والوسامة والقسامة والرصانة، مداره انقسام الكبير إلى أصغر منه وتفرع الفرع عن أصله، وانتشار العمار على المساحة في جلال لا يؤرقه تدافع ولا تزاحم ولا لهوجة. (ص ٤٩)

كما يتسم بنمط من الإيقاع يضفي على النص موسيقى يعذب وقعها على الأذن دون أن تصبح تكرارية. يتأتى ذلك أحيانا من الميل إلى استعمال الجمل الاسمية، مستقلة أو في موقع حال أو صفة، تارة حسب ترتيبها الطبيعي (كما يبدو من المقاطع السابقة)، وطورا متقدمة الخبر («كان جالسا قدام جدار المسجد، عليه وسمة السن والمعرفة، وخلفه مصفوفة وقدامه مفروشة كتبه» [ص٥٠]). كما يتأتى من اللجوء إلى التماثل في الجمل، يزينه أحيانا سجع أو جناس غير متكلف، منها:

أنا لا بد في حضنك ، تسفي علينا الرياح رمالها وتعوي حولنا الصحراء وحوشها، بليت الجدران وما طمست نقوشها وتهرأت الصحائف وما امحت كتابتها. (ص ٤٩)

وهنت حتى غشي على البصر وكادت تطلس البصيرة. (ص ٤٨)

وإن كان الراوي يلجأ في بعض الأحيان إلى تفصيل لا يخلو من الإطناب، فإنه – وتلك سمة أسلوبية ثالثة – كثيرا ما يحسن الإيجاز: «وجدتهم في انتظاري، أخذوني إلى صدورهم، واحدا بعد واحد. قدموا لي الماء فاغتسلت وعزموا بالقهوة فشربت. جلوس والود هو الود ، منذ خمسة عشر قرنا والدفء هو الدفء» (ص ٤٧).

أما المفردات فإنها، فعلا كانت أم اسما أم نعتا، تتسم بالسهولة – إلا فيما ندر[٢٤] – وخاصة بالدقة، بحيث أنها تنزل في الموقع المناسب لها إنزالا، فيتعذر عليك أن ترى بديلا لها، وهذا ما يصفه يحيى حقي بـ«الحتمية».[٢٥]

هذه الكلاسيكية المصفاة تقترن ببعض العناصر التحديثية. منها بعض الصور المبتكرة المقتبسة أحيانا من المخيلة الشعبية، أمثل عليها بهذا المقطع: «وكانت زبيدة بعد طفلة تلعب في حارتنا. قلت في نفسي: هذه هي ، وهي لي ، وأنا الحويط. أنا قاعد لها حتى يطيب قطافها فلا يسقط إلا في حجري» (ص ٦٨)، وتبدو الظاهرة نفسها في هذا العبارة: «يا زبيدة، منديلك عمامتي» (ص ٧٣).[٢٦] ومن هذه العناصر أيضا بعض الصور المبتكرة، التي لا علاقة لها بالمخيلة الشعبية، فكلمة كبرياء ، مثلا، تكتسب في هذا النص معنى يفيض عن المعنى المعجمي، ليحيل إلى موقف شخصي وثقافي من الكون. يصف استقبال الأصحاب له في فاس قائلا: «ذلك هو كبرياؤنا، كبرياء موزون مقفى» (ص ٤٧). وفي حديثه عن الكتاب يقول «أقرأ فيه سطور كبريائي» (ص ٨٠). ومن هذه العناصر أخيرا، تصرفه بأوزان الفعل، على نحو طريف، يضفي على الجملة بعدا آخر. فكمال العاشق يقول لحبيبته: «أترحّل فيك» (ص ٧٢). ففعل «ترحّل» الذي يأتي، حسب لسان العرب، بمعنى ارتحل يفيد مغادرة المكان، الانتقال منه وليس التنقل فيه كما هو مقصود هنا. وكذا القول في فعل «ترقّص» الذي يرد في النص بينما المعروف هو تراقص (ص ٧٩).

وهكذا فإن هذه الكلاسيكية العصرية، التي تتمثل عبقرية اللغة كما تبلورت عبر التاريخ (ولا خيار آخر للكاتب الحقيقي) لا سعيا لتقليد تراكيبها وتكرارها كما هي بل لتوظيفها طليقة في التعبير عن الـ«هنا والآن» بكل متغيراته، تشير هي أيضا إلى المشروع

التحديثي الذي يضطلع به الراوي.

إن هذا العمل على هناته يمثل إنجازا أدبيا قيما. قد لا يرضي الحداثويين (الداعين إلى حداثة مستوردة جاهزة للاستعمال) ولا المتزمتين (القيمين على نص التراث الديني يحرسونه كما يحرس السدنة صنما لا حياة فيه). فقد يأخذ عليه الأولون لجوءه إلى متخيل قديم متلبس لغة تراثية (التناص) لا تتماشى ومتطلبات العصر ولا الدعوة التي يدعو إليها. وقد ينعي عليه الآخرون إقحام القدسي في أمور دنيوية نسبية لا تؤدي إلا إلى ابتذاله. لكنه، بسبب من المسافة التي يتخذها من النص المقدس (تأويلا) ومن الفكر الحداثي، فيما هو يستبطنهما ويحاورهما بجدية وحنان، يمثل أجمل أنشودة لكل منهما. يجمعهما بجدلية ماهرة أنيقة لا تخلو من المكر لينفذ إلى أعماق القارئ المتجذر في تربة ثقافية محددة والصابي في آن إلى إضفاء الشرعية على موقف تحرري من الجسد لا امتهان فيه، فيقنعه بأن العلاقة الجسدية، الجنسية، إذا ما أحسن فهمها، قد تكون المعيار لموقف سليم من الآخر (المرأة أو الرجل)، ومن الثقافة (أسلوب القراءة والتعبير عن أعمق ما في إنسان بفن راق) والتنظيم الاجتماعي (مؤسسات سياسية، مهنية، إلخ.) والسياق المادي للحياة (البيئة، المعمار المديني، إلخ.). وفي ذلك إبداع فني ناجز، تبدو فاعليته جلية إذا ما قورن بالأسلوب التعليمي التلقيني الذي اعتمدته كتابات كثيرة منذ أوائل النهضة[٢٧] أو بالأسلوب «الثورجي» الداعي إلى كل جديد دون تمحيص وخاصة دون تجذيره في تربته الثقافية الجديدة.[٢٨] فإن عملية التحديث – وهي الآن ملحة أكثر من أي وقت مضى – عملية جدية لا تتحقق بالموقف الإيديولوجي العقلاني المحض ولا بالتقليد الأعمى، إنما تنطلق من «الخاص الخاص» لإغنائه بـ«العام العام» (الإنساني الشمولي)، حسب تعبير يحيى حقي، وباعتبار كافة ملكات الإنسان المتجذرة في تراث محدد. وهنا يجب أن يلعب التراث – برموزه الدينية والأدبية – دوره في عملية الانطلاق والتحرر.[٢٩] بهذا المعنى نستطيع أن نقول إن قصة عبد الحكيم قاسم هذه أنشودة مهداة للرموز القدسية وللتراث الأدبي بقدر ما هي ترنيمة في سبيل إنسان متحرر متصالح مع نصفه الآخر ومجتمعه وبيئته ومنفتح على كافة الآفاق الثقافية.

الهوامش

(١) كما أوردها فراي في كتابه *The Great Code* المذكور لاحقاً:
"The Old and New Testaments are the Great Code of Art," xvi.

(٢) نذكر منها:
Northrop Frye, *The Great Code: The Bible and Literature* (London: Routledge and Kegan Paul, 1982); *Words with Power: Being a Second Study of "The Bible and Literature"* (Toronto: Harcourt Brace Jovanovich, 1990).

(٣) ولا يدخل في هذه الصلة القوية الانحراف الخطير الذي نشهده الآن في تأويل الكتب السماوية الثلاثة تأويلاً حرفياً (هو في حقيقته تأويل مادي لأنه يستوحي مادية الحرف لا روحانية

النص)، قد يبلغ ذروته المأساوية في استغلال التوراة لاحتكار أرض فلسطين.

(٤) وتجدر الإشارة إلى الدور المهم الذي لعبه نص الكتاب المقدس في ترجمته الجديدة على يد رواد النهضة في إغناء الخيال والأسلوب الشعري عند عدد من الشعراء.

(٥) المستلة من **الهجرة إلى غير المألوف – ديوان قصص** (القاهرة-باريس: دار الفكر، ١٩٨٦). ورقم الصفحة في متن الدراسة يحيل إلى هذه الطبعة. وفيما يلي لمحة عن الكاتب:

عبد الحكيم قاسم (١٩٣٥–١٩٩٠) ولد في البندرة (طنطا)، ودرس الحقوق في جامعة الإسكندرية وانتقل إلى القاهرة عام ١٩٥٩. نشر أولى قصصه في **الآداب** البيروتية. دخل السجن في عهد عبد الناصر بسبب انخراطه في الحزب الشيوعي، وعرف المنفى في عهد السادات (برلين الشرقية ١٩٧٤–١٩٨٥)، ثم عاد ليموت في القاهرة بعد مرض عضال. ومن مؤلفاته: **أيام الإنسان السبعة** (١٩٦٩)؛ **محاولة للخروج** (١٩٨٠)؛ **قدر الغرف المقبضة** (١٩٨٢)؛ **أخت لأب وسطور من دفتر الأحوال** (١٩٨٣)؛ **الأشواق والأسى** (١٩٨٤)؛ **طرف من خبر الآخرة** (١٩٨٦)؛ **الظنون والرؤى** (١٩٨٦)؛ **الهجرة إلى غير المألوف** (١٩٨٦)؛ **الديوان الأخير** (١٩٩١) ويضم مجموعة متفرقة من كتاباته، صدر بعد وفاته.

انطلاقاً من القرية المصرية في جمالها وترديها، رسم عبد الحكيم قاسم تصوره للعالم في ثنائية لا تنتهي حاول دائماً تجاوزها: التقاليد في عذوبتها وهمجيتها، الفكر الديني في سماحته وتشنجه، الحداثة في صبوها نحو العدالة والقيم الفردية وانكفائها نحو الاستبداد وتغييب الفرد، التراث في منحه الفرد طاقة الإبداع وسحقه تحت نير الجمود، المدينة في فتح الآفاق للقاء الآخر والسجن في «الغرفة المقبضة»، الإنسان في هوسه بإعمار الدنيا وتوقه إلى الآخرة. وبدا ذلك في لغته: متجذرة في تراث تتمثله خير تمثل ومتلهفة إلى منحى شخصي إبداعي.

يبدو لي عبد الحكيم قاسم شخصية أدبية فذة جديرة بالاهتمام، بخس حقه ربما لأنه، وهو من جيل الستينيات، بقي دائماً يغرد خارج سربه. ولكن، بالرغم من اعتزازي بصداقته الخالصة من كل شيب، لا بد من القول، أمانةً، إنه في أواخر حياته ـ يا للمرض وتردي الحياة السياسية تحت وطأة حكم الفرد! ـ لم يسلم من ردة سلفية، لا يعتد بها، فلنا في ما كتبه سابقاً زاد وفير.

(٦) تجدر الإشارة إلى أن هذا النص كتب فعلاً إثر رحلة إلى فاس حيث عقدت، في كانون الأول/ديسمبر من عام ١٩٧٩، ندوة حول الرواية العربية بدعوة من اتحاد كتاب المغرب. وفيها تعرفت على المؤلف.

(٧) كلمتا فرح وترح تقابلان في الفرنسية euphorie/dysphorie حسب مفهومهما السيميائي.

(٨) ويعزى إلى أحمد بن سلمان الملقب بابن كمال باشا. تجده معروضاً على الأرصفة في المدن العربية بطبعات شعبية غير منقحة ذات سعر زهيد.

(٩) وهذا الوصف ينطبق تماماً على الكتاب المرجع **رجوع الشيخ إلى صباه في القوة على الباه**.

(١٠) لا نعني بالأسطورة هنا التاريخ المزيف أو المختلق، بل حكاية الأصول بشكل يفسر التاريخ ماضياً وحاضراً. والقراءة الأسطورية هي القراءة التي تتم وفق هذه الحكاية، بغض النظر عما يقوله التاريخ الوقائعي.

(١١) كتب المعراج كثيرة، ومؤلفوها يُعزون النص الأصلي لابن عباس، وهو نص مفقود. راجع

ملخصاً وافياً عن تاريخ النص وتحولاته في كتاب جمال الدين بن شيخ (انظر الهامش التالي) ص ص ٢٢٥-٣٠٠.

(١٢) جمعه وترجمه وعلق عليه جمال الدين بن شيخ:

Le Voyage nocturne de Mahomet, suivi de: L'Aventure de la parole, traduit par Jamel Eddine Bencheikh, sous la direction d'André Miquel (Paris: Imprimerie Nationale, 1982).

ونعتمد هنا النص المترجم لتعذر الوصول إلى الأصلي.

(١٣) راجع:

Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré* (Paris, Seuil, 1982).

(١٤) تشير بعض الدراسات الحديثة إلى أن الكتاب يعزى خطأ لابن كمال، ولكن ما ضر؟ فذلك لا يبدل شيئاً في المتخيل المحال إليه.

(١٥) إن هذا النمط من التناص يلتقي مع نمط آخر يسميه جينيت التناص الأولي intertextualité يعتمد على الاقتباس والاستشهاد والمعارضة والتلميح، إلخ.، تماماً كما التناص النوعي الذي أشرنا إليه سابقاً لا يستبعد هذا التناص الأولي. ولذا يبدو لي أن المفاهيم التي قدمها جينيت لا تزال، على ثرائها، تحتاج إلى مزيد من التحليل والتوضيح.

(١٦) وربما هي كذلك، إلا أنه لم يتح لي العثور على المصدر.

(١٧) القسم الأول من هذه الترجمة مقتبس ببعض التصرف من كتاب ابن كمال.

(١٨) راجع أيضاً ما تقوله زبيدة عن الكتابة، ص ٦٣.

(١٩) ربما كان الاستشهاد الحرفي الوحيد من كتاب ابن كمال، إذا ما تركنا جانباً العنوان وترجمة المؤلف.

(٢٠) إنه يقف موقف العارف المتجاهل، كموقف كانديد في رواية فولتير الشهيرة مثلاً، وهذا ما أصفه بالإيرونيا أو المفارقة الساخرة.

(٢١) هذا الموقف يتضح في كثير من كتاباتهما ولا سيما في روايتيهما الشهيرتين - اللتين تعدان من روايات التنشئة أو Bildungsroman - وهما *Lucinde* بالنسبة للأول و*Henri d'Ofterdingen* بالنسبة للثاني. فالمرأة عندهما تتبوأ مقاماً لا يرقى إليه الموقف الرومانسي بشكل عام.

(٢٢) أسلوب قل أن نجده بهذا الرونق في الأدب الحديث، اللهم إلا عند قلة من الأدباء، منهم يحيى حقي وإدوار الخراط وآخرين قلائل، كلٌّ على طريقته.

(٢٣) راجع خاصة كتاب **الأيام** في جزئه الأول.

(٢٤) منها استعماله لصفة «مشمئنطة» مثلاً (ص ٤٦).

(٢٥) «آن الأوان لأن يكون لنا في الأدب أسلوب أسميه بالأسلوب العلمي، يعتمد على تحديد المعاني وبالتالي اختيار ألفاظ محددة لها، بل أقول ألفاظاً حتمية بحيث لا يكون المكان صالحاً إلا للفظ واحد ويتعذر أن يستبدل به لفظ آخر» (**خطوات في النقد** [القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦]، ص ١٧٢). ويمثل على ذلك، بشكل غير مباشر، في استعماله لكلمة «أنا ... أنا ...» التي يتفوه بها

إسماعيل في قصة **قنديل أم هاشم** بعد كسره القنديل، ويوضح ذلك في حاشية طويلة (راجع **قنديل أم هاشم** [القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠]، ص ١٠٤).

(٢٦) يقصد منديل العروس ليلة الدخلة.

(٢٧) هذا الأسلوب الذي يتحدث إلى العقل وحده طغى في عصر النهضة ولكنه لا يزال طاغياً في كثير من الكتابات ذات المنحى الايديولوجي وإن كان يصب في مصب التحرر، قومياً كان أو سياسياً أو اجتماعياً. هذه العقلانية الطاغية التي ينوء تحتها الفكر العربي - بعكس ما يقرره الموقف الشائع - تبتسر ملكات الإنسان، وقد تكون من دواعي ارتمائه في أحضان السلفيات والايديولوجيات الحزينة.

(٢٨) وأكثر الداعين إلى هذا الجديد المقتبس تقليدياً من الغرب لا يلمون بحقيقته في منشأه، وكثيراً ما يجهلون أو يتجاهلون أنه لا توجد حداثة بالمطلق وإنما انطلاقاً من موقع تاريخي محدد.

(٢٩) ويمكن قراءة هذا النص الأدبي باعتباره معارضة أدبية لما جاء في الإنجيل «ما لم تولدوا بالروح ثانية . . .» لتصبح في هذا الخطاب الإبداعي «ما لم تولدوا بالجسد ثانية . . .»

ثلاثة في أقنوم واحد

فريد أبو سعدة

كان جدي خادماً لمسجد المحجوب في المحلة، وكان معلماً للقرآن، يفتح للصبية حجرة في بيته، ويؤم المصلين فيما عدا الجمعة.

لم أكن قريباً منه أبداً، كان مهيباً وجهماً وصارماً إلى أبعد حد، كانت جدتي وخالاتي يذهبن صبيحة الجمعة لإعداد المسجد للصلاة، وكانت أمي تصلي الفجر وتأخذني معها، تنظف جميعاً السجاد ونكنس الحصر، وتلمّع المحراب والمنبر وكريستالات النجف، نبدأ من السابعة تقريباً ولا بد أن يكون كل شيء في تمامه قبل آذان الصلاة بوقت طويل.

كنت أعجب لأصوات العصافير التي تملأ أسقف المسجد، وأتخيل الملائكة وهي تسبح في ضوء الكريستالات الذي يتقلب أمامي من الأحمر إلى الأزرق في خطفات ساحرة من الأصفر والأخضر، نهر غريب ساحر من الأضواء يسكن الكريستالة التي سقطت وفسد ثقبها فوهبتها أمي لي.

لا أعرف ما الذي أغراني في الباب الضيق الذي قادني، كما لو كنت في مغامرة مثيرة، إلى السلّم الحلزوني الذي صعد بي إلى أعلى المئذنة، فرأيت الناس صغاراً والسماء عالية، وجدتني أشعر بنشوة، ووجدتني أؤذن في غير وقت الأذان، عرفت من دهشة الناس، من تطلعهم إليّ، ومن أيديهم التي أشاحوا بها غاضبين، أنني قد وقعت في الإثم.

هذه الحادثة ظلت قارّة في وجداني لوقت طويل، وكان الله قد بدا لي خلالها جهماً ومهيباً ولا سبيل إليه كما كان جدي!

كانت أمي تغريني بقراءة القرآن، تعطيني قرشاً إذا ما قرأت لها حتى تكتفي، كنت أقرأ وكانت، هي الأمية، تصحح لي!

وعندما مات جدي كانت تأخذني لأقرأ على قبره في الصباح الباكر وتصرّ على أن أختم بسورة الرحمن.

وكان الطفلُ
يُخرج مصحفا
من كسوةٍ خضراءَ
ينظر:
هل شريط الوقف بين السورتين،

نهاية «القمر» الذي ينشقّ
و«الرحمن»

. . .

نزل الضحى بعباءة القصدير
هل تطفو الشواهدُ
كالأوز على الدموع
وهل تحاول هذه السَّحبُ الوطيئةُ
رسم ميضأةٍ
وشيخٍ يدخلُ المحرابَ
كانت لحيةٌ بيضاء تقطر بالوضوءِ
ابتلّ شعرُ الطفلِ
صوتُ الأم
أخرجَ رأسهُ النعناعُ مبتهجاً
وردد خلفهم
آمين.(١)

كانت عائلة أمي صارمة كالشريعة لكنها لم تجب أبداً على تساؤلاتي عن القوة التي تمكّن البعض من إدخال السيخ في أنوفهم، أو يخرقون به لحمهم من الخد إلى الخد! أو هؤلاء الذين يتكلمون مع الثعابين، فتخرج من شقوقها السّرية وتسكن في أيديهم بلا أذى!

وعندما انتقلت في وقت مبكر لأعيش مع جدتي لأبي، في السبع بنات حيث دير الراهبات ومدرسة نوتردام، أذهلني هذا المشهد الذي يتكرر في يوم معين من السنة، كانت الراهبات يخرجن في موكب حزين آسر وهن يحملن الشموع ويرددن ما لا أفهم، منتهين في كل مرة بكلمة «كيرياليسون.»

كانت الراهباتُ الجميلاتُ يمشين تحت المطرْ
كن يحملن شمعاً ويهتفن في نغمٍ
بلّلتهُ الشجونْ
كيرياليسونْ
كيرياليسونْ
والصبيُّ النحيفْ
الصبيُّ الذي كنتْ
يسقطُ بين حصانين: دهشته والظنونْ
كان يرقبُ – مختبئاً بين عارضتين من السّور –
أن ينطفي
لهبُ الشمعِ أو ينفرطن كحبّات مسبحة الجدّ

(كانت تضيء كعين القطاط)
انتظرْ
غير أن الجميلات لا ينفرطن ولا ينطفي الشمعُ تحت المطرْ
والصبيُّ النحيفْ
الصبيُّ الذي كنتُ
تفركهُ رغبةٌ في الصياحِ
فعكّر صفو السكونْ
كيرياليسونْ.(٢)

كنت أشعر أنني أمام آخر، لكنه أكثر رقة ووداعة، أو آخر زادت من رقته كونه أقلية.

وعندما تسنّى لي أن أطّلع، في هذا الصبا البعيد، على شيء من «العهد القديم» تبدّت اللغة على نحو موازٍ، فبدلاً من القوة والجزالة والإحكام والكثافة في القرآن رأيت نفسي أمام لغة رقيقة طازجّة هشة وآسرة بما هي كذلك، إنه الآخر في اللغة، ولعهد طويل جداً كانت لغتي مأزومة بين هذه وتلك، بين الإحكام والطزاجة، بين القوة والرقة، بين ذكورة بدوية وأنوثة مدنية.

كانت الأزمة في هذا الصبا البعيد تتبدى في السؤال: هل الله على صورة جدّي، قويٌّ يعذّب بالنار، هل يبدو جليلاً مهيباً، كثير الطلبات، أم يبدو جميلاً متسامحاً كهذا المصلوب نيابة عن الخطّائين من أبنائه؟

تمزقت كثيراً وطويلاً بين لغتين وصورتين للرب، كما تمزقت بين الدين الرسمي والدين الشعبي، بين أمي وجدتي لأبي، أمي ابنة المدينة وجدتي التي كوّرت القرية في ملاءتها وحملتها معها وهي تنزح إلى المحلة.

وقعت في صباي في حب مسيحية وحدث ما يحدث دائماً من تكدر العلاقات لسبب أو لآخر، لكنها فاجأتني بأنها ذهبت إلى القسيس، واعترفت، وأن القسيس يريد أن يراني. طبعاً لم أفعل، ولكنني اندهشت من أن يكون معيناً على الحبّ كما هو معين في المرض والحاجة!

لقد جمعت في مخيلتي وقتذاك بين الجليل والجميل، وأصبحت لله صورة خاصة ليست هذه تماماً أو تلك بالضبط، هي وسط بينهما: رحيمة، متفهمة، مطلعة وقادرة لكنها ليست منتقمة؛ إذ لم أستطع بخيالي الطفولي أن أجمع بين الرحمن والمنتقم ولا بين الرحيم والجبار.

أنتِ أنا
يجدلنا الربُّ كما تجدلُ أمٌّ
شعر ابنتها
أنتِ أنا

كضفيرةِ شعرٍ تعلكُها النار.(٣)

كنا نتلوى بالعشق
وكان اللهُ يزيحُ الغيم قليلاً
ويرانا
يبتسم ويغمزُ لملائكة العرش:
أنا أصطنع العشق
وأختم فوق قلوب المعشوقين.
. . .
أتقشَّرُ من ورعي
وأبيح لكل طيوري الجارحةِ الوقتَ
فهل يسعفني الوقتُ
وهل يدخلنا الله إلى مملكة النارِ
كشعرٍ مضفورٍ
نتوهجُ في التّوِّ
ونصبح فوق العرشِ
«أساف» و«نائلة» جديدين.(٤)

تأخذها الرجفةُ حين ترى في الخلوةِ
قدّام المرآةِ
أفاعيلَ الرّب السّريّة؛
كيف يكوّر نهدين صغيرين
ويلمسُ بعصاه زواياها
فيدورها ويرشُّ الزغب الهشّ على سطح أنوثتها
ثم يحككها، يجلوها
حتى تتجلّى.(٥)

ظلت هذه الصورة قارة فيّ حتى عصف بهذا كله وعي جديد، نشأ مع القراءة، ومع تصاعد الأفكار الوجودية، خاصة عند كامو، ثم بعد ذلك مع الماركسيين، وأصبح الله مرة أخرى موضع السؤال، إذ ما معنى كل هذا العبث إذا كان قادراً ورائياً وراعياً ومشيئته نافذة في كل آن؟

امرأةٌ
تجلس فوق رصيف السوقِ كحجرِ الله الأسودْ
عَبرتْ أفريقيا المسقوفة بالغابات
وعبرَتْ

صحراء مجعدةٌ وبكتْ
متكورةً بين الماعز والجاموس على وطنٍ
غادره الطوفُ
ويعبرُ مثل الدمعة بحر القلزمْ
صار الوطن شريطاً في لون القصديرِ
وخيطَ حريرٍ بين الزرقة والزرقةِ
يعلو الماء
وتهمس في أذنيها الأمواجُ
هناك بمكة بئرُ الله
وحجرُ الله
وإن الله هنالك يجلس وسط ملائكةٍ سوداءَ
يوزع بين المقهورين الخبزَ
ويمسحُ بالجلبابِ دموعَ المنكسرينْ
. . .
تذكر أن هنالك بئرَ الله
وعدلَ الله
وأن الله يوسّع فوق العرش مكاناً للفقراء
يزيحُ عن الكرسي ملوكاً
ويقربها
فتموء
حبةْ . .
ريالين.(٦)

كان هناك خطأ ما، وكان تصحيحه في رأيي، آنذاك، يكمن عبر النضال لا في نذر الشموع، أو في البحث عن خطأ قديم أو حادث لهذه النقمة، خاصة إذا ما كانت تصيب، أول ما تصيب، مريدي الله ومحبيه والمنافحين عنه ليل نهار!

لقد أذهلتني فكرة أن أفدح الحروب هي تلك التي كانت بين المسلمين وأنه بعد الخلفاء لم نعد أمام إسلام واحد بل فرقٍ كل فرقةٍ تكفر الأخرى وترى نفسها الفرقة الناجية.

إنني وحدي
وأخشى الأبجديّةَ
ضلّلتْ غيري
وما أبقت يقيني
منحت براءتها

لموتين
ووهمينِ
العمامةُ تقتلُ الأخرى
وكلٌ خارجٌ من مصحفِ اللهِ
وكل قاتل في الله
وحدي خائف
هل تبرحون الآن ذاكرتي
...
هذي يداي
بلا دم
قلبي/المدينة
نجّني منّي
الله يا رحمنُ
يا رحموتُ
يا راحومُ
يا عدلُ
يا قيومُ
يا ديومُ
ارفع عن العبد الكليم الأبجديةَ
لم يعد شجنٌ
رأيت الأرض بين عمامتينِ
كأنها
رمانةٌ
مبقورةٌ
وَسْط الدخانْ.(٧)

مات أبي أثناء ضرب العراق بغيبوبة السّكّر، كان الأمر ملتبساً على الجميع لكنه قال لي: «لماذا كل هذا العنف؟»

عندما تتفقدُ ملكتك
توقفْ عنده
قل لملائكتك أن تأخذَ العربة
واقعدْ معه قليلاً
اصنعْ له الحلبة بيديك
وقل له إننا نتذكره كوردةْ

وإنني أغسلُ قدميَّ وأنتظره في النوم.
أعرفُ أن قلبه العاطفي
لم يتحمل مائة (طلعة) جويّة
وأعرفُ
أنه لم يكن يفهمُ حدّ السرقة
فقد تساءل:
هل هو اشتعال البدن بالغرغرينا
أم الإنعام على السيف
بوظيفة
دائمة؟![8]

كان اطلاعي على الفكر الصوفي تحولاً عميقاً في تجربتي الروحية، في الدين والشعر معاً، فقد أعاد هذا الفكر تأسيس صورة الله المحب الرحيم مرة أخرى، ورفد ما استقر في وجداني، وأنا طفل، بمشروعية وعمق يمتد إلى تأملات ومجاهدات الصوفية الكبار: الحلاج، البسطامي، السهروردي، ابن عربي. صارت أفكار مثل المحبّة لا الخوف، والحقيقة لا الشريعة، والباطن لا الظاهر، والتأويل لا التفسير، وأفكار أخرى عن «التناسخ» و«الحلول» و«وحدة الوجود» كانت هذه الأفكار وتلك تكشف لي عن علاقة مدهشة بين الإنسان والله، علاقة يتحول فيها الناسوت إلى لاهوت واللاهوت إلى ناسوت في دورات متجددة.

النبيّ الذي ضوّأته الدماءُ وجلاه بالكيِّ هذا القنوتُ
النبي الذي ائتمنته العصافيرُ
تنعسُ ما بين خصلاتهِ
في المساءِ الصموتِ
الذي يتلبّسهُ الجنُّ يفتنّ في كل حين
فيأخذ شكل النخيلِ ويأخذ شكل الوعولِ
ويأخذ شكل الخيولِ
ويأخذ شكل السيولِ
ويرشق وردته في الفصولِ
ويختال فوق السراطْ
تيمّنَ كانت ورودٌ وكانت نهودٌ وكان العبيدْ
تيسر كان الجحود وكان الصدود وكان الوعيدْ
النبيّ الذي كان يفركُ في راحتيه الزمانَ كحبةِ بُنْ
هو الآن يصعدُ بين يدي البدو للجلجلةْ
فتمشي على وقع أقدامه الزلزلةْ
ويمسح كالأب شعر المحيطين

(يقرأُ للريح شِعرَ الطواسين)
يصعدُ مبتسماً
وجميلاً
كصبح وليدْ.[9]

عندما اغتاله الحزنُ
كنتُ معهْ
عندما فاجأته النبوءةُ
كنتُ معه
المدى كان شباكنا
حين جاءت لتخلعه الزوبعةْ
ورأيت الحصان السماوي ينزلُ مثل الشهابِ
فلما امتطاهُ
ركبتُ معه.[10]

قلت له:
إني مغموم
قال: أنجيك من الغمّ
قلت: ضعيفٌ
قال: أقويكْ
قلت: جهولٌ
قال: أعلمكَ الحكمةْ
قلت: إذن
فأشار إلى صدري فانفتح، وقلبي فتقافز مثل الضفدع بين يديه فألقاه إلى النارْ
ثم أشار فجاء، وصب عليّ الماء، فقمت وناولني حجراً فوجدتُ الحجر يلينُ بكفي كالشدي
قلت: إذن
جاء بطير أخضر، ذبح الطيرَ على رأسي
وأشار فغسّلني بالدمّ وأمسكَ كفي ودخلنا في النارْ.[11]

كانت جدتي لأبي تفتح لي، في سمر الليالي البعيدة، صرّة الحكايات الغريبة عن الخوارق وكرامات الأولياء، وبقدر ما كانت مشوقة وتمتلىء بالمفاجآت بقدر ما كانت تقدم لي صورة للإنسان الكامل، صورة يصبح فيها الإنسانُ قادراً على الطبيعة، متجاوزاً لشروط الضرورة، سابحاً في أفقٍ خالص من الحرية، حيث تتماهى إرادته مع إرادة الله، وحيث يصبح هو هو عبداً ربانياً يقول للشيء كن فيكون.

آيتي
نخلة من رماد
سوف أنفخُ فيها
فيصبح هذا الرمادُ مداداً
ثم أنفخُ فيه يصير كلاماً
ونقشاً على راحة البيدِ
من يقرأ الآن معجزتي
للبلاد.

. . .

عصاي هي النيل
أنصبُها في المدى
فيضيءُ
أهشُّ بها غنمي فتجيءُ
وحين توكأتها
صرت أمشي على الماءِ
أدخلُ في جسد الفقراءِ
كما يدخل الظلُّ في الظلِ
والخِلُّ في الخِلِّ
صرتُ النبوءةَ
وَهْيَ النبيءْ.(١٢)

ضاع في البرية حتى غَلَبهُ الجوعُ والضعفُ
فقعد على حجرٍ ودعا
فإذا بجاريةٍ سوداء على رأسه تقول: أرسلني سيدي إليك بهدية؛
فإذا هي طعام وفاكهة وماء
فتركهم ومضى جزعاً من نفسه!

. . .

يامن تملكين اسم الرّب الخفي وبه ملكتِ الأسرار
يا من باسمه تحركينَ الرياحَ
وتملئينَ النهرَ الكبير كلما فرغ
أنت يا سيدة الجهات
يا من تطلعين من الماء كأعمدةٍ من دخان
معطرة بالمرّ واللبان
يا من تأمرين التماسيح فتلفظ صيدها عند المصلّي أطفالاً ضاحكين
احبسي دموعك قليلا

لئلا تطفو القرى على الماء كورد النيل.

. . .

كانا يتدارسان «جزاء الصيد»
قال الوليُّ للفقيه: في الوعل بقرةً
قال الفقيه: وما الوعلُ؟!
قال: انتظر. ستراه
فشقّ حائط المحراب وعلٌ وتقدم حتى وضع قائمتيه على صدر الفقيه وقال: عرفتني
قال الفقيه: نعم
فرجع ودخل الحائط
قال الفقيه للوليّ: فقل لنا ما هي فقد تشابه البقر علينا.(١٣)

الطبيعة لا تعي نفسها إلا في الإنسان، والله نفسه لا يُعرف إلا من خلال وساطة ما «كنت كنزاً مخفياً فأحببت أن أُعرف، فخلقت الخلق، فبه عرفوني.» فالله إذن لا يُعرف إلا بالإنسان، وإن حيوات الإنسان عبر «التناسخ» ما هي إلا «مقامات» تنتهي عبر المجاهدة إلى الوعي بأنه هو هو.

وفي المقابل هناك دورات متعددة من تبادل الناسوت واللاهوت، هذه الدورات التي ينكشف فيها النزوع الإنساني لتجاوز ذاته، في لحظات تاريخية معينة، بوصفه نزوعاً إلهياً يهدف إلى نفس الغاية، وكأن النبوة تؤكد أن ما يريده البشر يتفق ومقاصد الله.

في الليل، سقط شيء هائل، صانعاً حفرة عميقة في الأرض
ظلّت الناس تتحدث وتتأول
قال بعضهم: إنها يدٌ
وقال بعضهم: قدمٌ
وأقسم الجميع أنهم رأوا الأصابع تتحرك.
وحدها راحت تتحسس صدره وتبتسم
«تمامك في نقصانه»

. . .

في مخطوط قديم وصف جوّاب آفاق عيناً
سقطت من السماء وظلّت تتحرك فكل ما وقعت عليه صار حجراً، ثم تحولت هي بعد ذلك إلى حجر كريم

. . .

رأته في النوم يرقى في الهواء وقرونه مضيئة
رأت حوله ملائكة يفسحون له الطريق
وشرفات معلقة في الفراغ يقف فيها أناس
تعرفهم بينهم الخضر والحلاج وابن عربي والبسطامي والسهرودي والنفّري وفريد الدين العطار وابن الفارض والخوّاص إلخ إلخ.

كل يمدّ يده إليه فابتسم لهم وقال: من رآني فقد رأى الحق.(١٤)

أضاف السهروردي إلى تجربتي الروحية بعداً جديداً عندما أكد على إمكانية اكتساب النبوّة أو الولاية.

كما أكد على أن الولاية لا تكون بالضرورة من آل البيت بل هي متاحة لكل من تهيّأ لها بالمجاهدة والعلم.

وأكد أخيراً على عدم الوساطة بين الله والإنسان، أو قال بتعدد هذه الوسائط. فلم تعد الشريعة، كما يقول الفقهاء وحماتهم من أمراء وسلاطين، هي الوسيط الوحيد، «فالوحي مستمرّ والنبوّة ممكنة.»

زين الدين: (من فوق المنبر) فما الفرق بين النبيّ والإمام يا شهاب؟

الشهاب: كلاهما يتلقى عن الله، بلا واسطة يا فقهاء، هذا يتلقى الشريعة وهذا يتلقى الحقيقة.

زين الدين: وإذن. فالإمام موجود في كل زمان.

الشهاب: نعم.

مجد الدين: وله الحق في التأويل والتعديل حسب مقتضى الأمور.

الشهاب: نعم. لأنه خليفة الله.

زين الدين: قلت إن النبوّة ممكنة.

الشهاب: نعم (هرج ولغط بين الفقهاء).

مجد الدين: لكنك تعلم أن محمداً خاتم المرسلين. فكيف يخلق الله نبيّاً بعده؟

الشهاب: أليس هو القادر، إذا أراد شيئاً لا يمتنع عليه؟

مجد الدين: بلى.

الشهاب: فالله قادر على كل شيء.

زين الدين: (الذي نزل ويدور حول الشهاب) إلا على خلق نبي. فإنه مستحيل.

الفقهاء: (في تتابع محموم) زنديق. زنديق.

الشهاب: الوحيّ مستمر والنبوّة ممكنة.

. . . .

الوزير: ومقصوده أن الأولياء كالأنبياء. يتلقون الوحي والحقائق من الله، ومثلهم أيضاً في اجتراح الخوارق. فإذا كان الأنبياء مؤيدين بالمعجزات فهم مؤيدون بالكرامات.

. . . .

الوزير: وهو بهدمه الجدار الفاصل بين الله والناس، أي الشريعة، إنما يهدم الجدار بين الحاكم والمحكوم، مما يغري الرعية بعدم

الطاعة للخليفة، إذ لا طاعة في أمر يمكن تجاوزه بما يجدونه في عقولهم أو قلوبهم من مقصود الله وعلمه.

صلاح الدين: (غاضباً) أرأيت؟ كأنه يقول إننا نتخذ الشريعة ذريعة للحكم ليس إلا. إنه يهدم الدولة يا قاضي.

الوزير: (مستمراً) ويلمّح الكافر إلى أنه كما أن سلطة الله مطلقة على عباده فإن حكومة السلاطين مطلقة كذلك. فهم يبنون ملكهم على مثاله تعالى. ويدعون أنهم وحدهم الذين يفهمون مراده من الشريعة، ويوحدون بينهم وبينها فكأنهم يتحدثون باسم الله![15]

آمل أن أكون قد تطرّقت بالفعل إلى العلاقة بين الدين والشعر في تجربتي، وأن أكون بهذه السردية قد وضعت أمام القارىء شواهدي. لقد أدركت، وأنا أكتب، كم كان «الجميل» ممتزجاً بـ«المقدس» في تجربتي وكان الامتزاج عميقاً تستحيل معه التفرقة بين الإلهي والإنساني، بين الديني والفني؛ فكأني معهما ثلاثة في أقنوم واحد!

الهوامش (تحيل إلى أعمال فريد أبو سعده)

(١) قصيدة «زيارة» من ديوان **وردة القيظ** (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣)، ص ٣٥.
(٢) قصيدة «هواجس من زمن الوردة» من ديوان **وردة للطواسين** (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٨)، ص ٦٤.
(٣) قصيدة «اللوحة» من ديوان **الغزالة تقفز في النار** (القاهرة: دار الغد، ١٩٩٠)، ص ٤٢.
(٤) قصيدة «الفاروسة» من ديوان **وردة القيظ**، سبق ذكره، ص ١٢٣.
(٥) قصيدة «بورتريه للآنسة» من ديوان **وردة القيظ**، سبق ذكره، ص ١٥.
(٦) قصيدة «باب مكة» من ديوان **الغزالة تقفز في النار**، سبق ذكره، ص ٥٩.
(٧) قصيدة «آية الوقت» من ديوان **وردة القيظ**، سبق ذكره، ص ٨٦.
(٨) الفقرة ٤٨ من ديوان **طائر الكحول** (القاهرة: دار قباء، ١٩٩٨)، ص ٥٧.
(٩) قصيدة « وردة للطواسين» من ديوان **وردة للطواسين**، سبق ذكره، ص ١٧.
(١٠) قصيدة «فسيفساء» من ديوان **الغزالة تقفز في النار**، سبق ذكره، ص ١٤.
(١١) قصيدة «الغائب والشاهد» من ديوان **السفر إلى منابت الأنهار** (طنطا: مطبوعات الرافعي، ١٩٨٥)، ص ٤٨.
(١٢) قصيدة «فسيفساء» من ديوان **الغزالة تقفز في النار**، سبق ذكره، ص ص ١٢، ١٦.
(١٣) فقرات من ديوان **ذاكرة الوعل** (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٧)، ص ص ٣٩، ١٢، ٥٢.
(١٤) فقرات من ديوان **ذاكرة الوعل**، سبق ذكره، ص ص ٦١، ٩٥، ١٠٨.
(١٥) غنوصوجرافيا **ليلة السهروردي الأخيرة** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢)، ص ص ٨٨، ٩٧.

ملخصات المقالات
(أبجدياً حسب الاسم الأخير)

دستويفسكي: جدلية الشك والإيمان

أنور محمد إبراهيم

تعالج المقالة علاقة دستويفسكي بالله والقضايا المتفرعة عنها: الموت والبعث والخلود والفضيلة. ظلت علاقة دستويفسكي بالله تحمل في طياتها مفارقات عديدة. فلم يكن إيمانه بالله إيماناً فكرياً خالصاً وبسيط التركيب، بل ظل سبيكة شديدة التعقيد في حالة متحولة من التوتر والتأزم. وكان كل ذلك يظهر بوضوح ويتعمق في تجلياتها العاطفية والأخلاقية والفلسفية. وتحاول المقالة رصد أبعاد تلك السبيكة بتناقضاتها وتحولاتها عبر نظرة مركبة، تجمع بين تحليل المكونات الأولى لفكر دستويفسكي، كما تظهر في مذكراته وخطاباته التي عبرت عن الكثير من أفكاره تجاه القضية، وتحليل رؤيته كما وردت من خلال أبطال رواياته الكبرى: راسكولينكوف في **الجريمة والعقاب**، وإيفان وأليوشا وزوسيما في **الأخوة كارامازوف**، وستافروجين وتيخون في **الشياطين**، وميشكين وراجوجين في **الأبله** مع تحليل التفاوت بين المصدرين الفكري والروائي.

مأزق المقاربة الأدبية للقرآن

نصر أبو زيد

تركز الدراسة بصفة أساسية على مناقشة المشكلات الفكرية والعقيدية التي تواجه منهج الدراسة الأدبية للنصوص الدينية عموماً، ولدراسة النص القرآني بصفة خاصة. ولتحقيق هذا الغرض تتخذ مادتها الأساسية من الجدل الذي صار في مصر عام ١٩٤٧ حول الدراسة التي تقدم بها محمد أحمد خلف الله لنيل درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة عن «الفن القصصي في القرآن الكريم»، وهو الجدل الذي أدى إلى رفض الرسالة من جهة الجامعة وإلى تحويل المعيد محمد أحمد خلف الله إلى وظيفة أخرى غير التدريس في الجامعة. تحاول الدراسة تتبع الجذور التراثية للمنهج الأدبي في دراسة القرآن، وما أدى إليه البحث في قضية «الإعجاز» من بلورة مفاهيم أسلوبية وبلاغية وجدت

تعبيرها الأمثل في نظرية «النظم» كما صاغها عبد القاهر الجرجاني. وتواصل الدراسة تتبع امتداد هذه الجذور في عصر النهضة العربي الذي كان يواجه أسئلة وإشكاليات أكثر تعقيداً، ومنها على وجه الخصوص قضية «السرد القرآني» وعلاقته بالتاريخ. ثم ينتهي البحث بخلاصة تتساءل عن مصير هذا المنهج وتتقدم ببعض الاقتراحات لمواصلة بلورة المنهج انطلاقاً من أسس معرفية جديدة.

ثلاثة في أقنوم واحد

فريد أبو سعدة

في هذه الشهادة الحميمية لشاعر مصري معاصر، يكشف صاحبها عن أثر المسجد - الذي خدم فيه جده - عليه، وعن تعرّفه في صباه على الجزالة والإحكام والقوة في اللغة القرآنية من جهة وعلى اللغة الطازجة والهشة والآسرة في الكتاب المقدس من جهة أخرى. كما أنه تساءل عن صورة الله التي بدت له جليلة ومهيبة أحياناً وجميلة ومتسامحة أحياناً أخرى. وعبر هذا التمزق بين لغتين وصورتين للرب لم يستطع الشاعر أن يجمع بين الرحمن والمنتقم، بين الرحيم والجبار. وعندما توغّل في قراءة نصوص وجودية وماركسية تساءل عن دلالة العبث والظلم في عالم يرعاه قادر يمتلك مشيئة نافذة. وباطلاعه على الفكر الصوفي بعد ذلك مرّ بتجربة روحية وتعرّف على الحقيقة والباطن والتأويل ووحدة الوجود مما كشف له عن علاقة مدهشة بين الله والإنسان وعن تحول الناسوت إلى اللاهوت واللاهوت إلى ناسوت في دورات متجددة. وفي هذه الشهادة يستحضر الشاعر أبياتاً من شعره ويقدمها في سياق رحلته الوجودية والفكرية بأطوارها المتعددة.

الجميل والمقدس في خبرتي الدين والفن

سعيد توفيق

يهدف هذا البحث في المقام الأول إلى التأكيد على أن خبرتي الجميل والمقدس كانتا في الأصل ملتحمتين ومرتبطتين بوشائج قربى عديدة، ولكنهما لأسباب تاريخية وسياسية قد بوعد بينهما وأصبحتا منفصلتين، بل متصارعتين ومتناقضتين أحياناً. وعلى هذا، فإن هذا البحث ينقسم إلى جزئين رئيسيين. يتناول الجزء الأول أشكال التعارض والصراع بين خبرتي الفن والدين الذي يتخذ صوراً متباينة، من قبيل: الدعوة إلى انفصال الفن عن الدين أو «علمنة الفن»؛ وعداء الدين للفن بمعنى رفضه وإنكاره؛ والدعوة إلى «تديين الفن» كما هو الحال في العودة إلى أسلمة الفنون على سبيل المثال. وفي كل هذه الصور تتجلى لنا بوضوح ظاهرة «اغتراب الوعي الجمالي». أما الجزء الثاني من البحث فيتناول الصلات الماهوية الكائنة بين «الجميل» و«المقدس» في الفن. ويسعى البحث إلى

الكشف عن الصلات بين ماهية الظاهرتين كما تجلّت تاريخياً في الفنون المختلفة، بما في ذلك الأدب، فخبرة الفن ليست خبرة بشيء مادي محسوس، كما أن خبرة الدين ليست مجرد خبرة بشيء روحاني لامادي. فالفن له القدرة على التعبير عن الروحي والمقدس مع المادي والمحسوس في وحدة واحدة. وإذا كان الفن لا يمكنه أن يبلغ «الروحاني» الخالص بدون شيء ما محسوس (مسموع أو مرئي)، كذلك فإن الدين لا يمكن أن يعبر عن الروحاني والمقدس من خلال شيء ما فائق للحس، بل من خلال المادي والدنيوي.

ثورة التخييل وتخييل الثورة:
قراءة جديدة في أولاد حارتنا

ريشار جاكمون

أثارت رواية نجيب محفوظ **أولاد حارتنا** منذ نشرها في عام ١٩٥٩ مناقشات حادة بين المثقفين التقليديين (وعلى رأسهم علماء الأزهر) والمثقفين التحديثيين، مما جعل معظم ما كتب عنها يتّسم بدرجة أو بأخرى من الانحياز. وتعتمد هذه القراءة الجديدة على منهج پيير بورديو في سوسيولوجيا الإنتاج الأدبي فتنطلق من افتراض أن **أولاد حارتنا** تعبّر عن موقع مؤلفها في الحقل الأدبي المصري في أواخر خمسينيات القرن المنصرم، وكذلك عن تصوراته الخاصة للكتابة التخييلية ولدور الكاتب في المجتمع. ولا تتبين هذه التصورات فقط في شخصية الكاتب/الراوي الذي جعله محفوظ وسيطاً بينه وبين بقية شخصيات الرواية وشبه ناطق بلسانه، بل تتبين كذلك في **الطابع اللّعِبي** الذي أضفاه على محاكاته لكبريات القصص/الأساطير المقدسة وكذلك على محاكاته لقصة/أسطورة الحداثة في القسم الأخير لروايته، وبالتالي فإن الرواية تحتوي على نقد سلطة النصوص (أو نقد للتفاسير السلطوية للنصوص) بقدر ما تحتوي على نقد للسلطة السياسية وعلى تساؤلات فلسفية لا يخرج فيها نجيب محفوظ عن ما ألفنا لديه من نزعات توفيقية، ترمز إليها (بين رموز أخرى) شخصية حنش، آخر أبطال الرواية. في النهاية، تبدو **أولاد حارتنا** وكأنها تتذبذب بين نزعة إلى الشمول ونزعة للثورة على الشمول، وبهذا تعبر عن ازدواجية الكاتب الحديث، كما يراه محفوظ، بين الطموح إلى ممارسة السلطة الرمزية المخوّلة إلى «المثقف العضوي»، «ضمير الأمة»، وبين مساءلة جميع أشكال السلطة والثورة عليها.

إطلالة على «بردة» البوصيري وتراسلاتها

أحمد طاهر حسنين

«البردة» هي قصيدة المديح النبوي للبوصيري، تتألف من قسمين رئيسيين تسبقهما مقدمة. القسم الأول: مدح النبي. أما القسم الثاني فيشمل غرضين هما: مناجاة

النبي وعرض حاجات. أما المقدمة فقد خلُصت للغزل والتحذير من هوى النفس. وهي بمثابة الوضوء الشعري قبل الدخول إلى ممارسة مدح النبي وكأن الشاعر هنا في صلاة تطول. تمثل «البردة» أيضاً نموذجاً أدبياً لمطابقة الكلام لمقتضى الحال، وذلك من خلال تنوع النبرات ما بين آسية ظمأنة إلى مفتخرة مباهية، واجتيازاً إلى نبرات الوصف القوي. وقد ربط الباحث «البردة» بما سبقها ولحقها، وخاصة «نهج البردة» لشوقي ومدحة البارودي «كشف الغمة». وقد تم ذلك في ثلاثة محاور رئيسية هي المطلع، ومشهد الغار، والختام لدى الشعراء الثلاثة: البوصيري والبارودي وأحمد شوقي.

قراءة في سفر الجسد

بطرس الحلاق

في قصة رجوع الشيخ لعبد الحكيم قاسم تتقاطع تقاليد أسلوبية عديدة: أسلوب كتب «الباه»، أسلوب الرحلة الدينية، أسلوب القصة الغرائبية، الأسلوب الغزلي وأسلوب السيرة. إلا أن هذه الأساليب المختلفة تتراكب في مسار رئيسي يحيل إلى مسار قصص «الإسراء والمعراج» الذي يستبطنه الراوي ليؤسس لرؤية جديدة للجسد، ومن خلاله لنظرة طريفة للإنسان - رجلاً أو امرأة - في علاقته مع الآخر، جنسياً وعاطفياً وفكرياً، ومع المجتمع والحضارة الحديثة وكذلك مع التاريخ العربي في شقيه المدني والديني. فيؤكد هذا النص، ربما من حيث لا يشاء، على العلاقة الجدلية العميقة بين النص الديني والنص الأدبي ليوظفها في مشروع تحرري خلاق يتجاوز الخلافات المصطنعة العقيمة التي يسعى البعض لفرضها على كلا النصين في عصر التقهقر الحضاري الذي نشهده.

الشعر التركي العلوي في القرن العشرين: تلاحم الهويتين السياسية والدينية

ماركوس درسلر

تتناول هذه المقالة الشعر التركي العلوي في القرن العشرين مركّزة على تداخل الأبعاد السياسية بالشعر الديني التقليدي عند هذه الجماعة. ومن التيمات المتكررة في هذا الشعر شخصية كمال أتاتورك وإيديولوجية الدولة الأتاتوركية والعنف الذي طال هذه الجماعة في ظل الجمهورية. إن التحليل النصي والسياقي للشعر العلوي يناقض ما يفترضه الجميع من وجود حدود مميزة بين الدين والسياسة. فالمنظور العلوي لا يعتمد على مقابلة «المقدس» بما هو «دنيوي»، بل يمزج الديني بالسياسي، ويضفي على الرمز السياسي العلماني كمال أتاتورك بعداً مقدساً. إن دراسة الشعرية العلوية تضيء لنا ضرورة الأخذ بنظر الاعتبار رؤية الجماعة المدروسة بكل تشابكاتها وعدم الامتثال للتقسيمات

المنهجية والاصطلاحية المسبقة التي تعوق القبض على ماهية ما هو مختلف ولا يخضع للنسق السائد.

أنا أيضاً مسلم:
موسيقى الراي والإسلام والذكورية في الهوية المغاربية

أنجيليكا ماريا دي أنجيليس

تركّز هذه المقالة على موسيقى الراي (أغاني شبابية تتصدى للهموم اليومية باللغة الدارجة) باعتبارها موقعاً خصباً ونابضاً بالهوية المغاربية الجنوسية المتخطية للحدود القومية. وتقوم الدراسة على استكشاف خطين مستقلين ومترابطين في آن، فالأول هو موسيقى الراي في تعارضها الثنائي مع الإسلام. وتبين المقالة زيف هذه المقولة السائدة والتي تروّجها مصالح سياسية وتجارية حيث يقف وراءها كل من جبهة الإنقاذ الإسلامية وجبهة التحرير الوطني والمصالح المالية في صناعة الموسيقى الغربية. أما الخط الثاني فيرتبط بالبعد الجنوسي، وتحديداً الذكوري، لظاهرة الراي حيث يتصاعد دور المغنين في تمثلها ويتراجع دور المغنيات لأسباب اجتماعية وسياسية. وتسعى المقالة إلى الكشف عن التقاطعات المركّبة بين موسيقى الراي والإسلام والذكورة في تشكيل الهوية المغاربية العابرة للحدود والتي تمس المغاربة في الجزائر والمغرب والشتات.

الشعر المحدث وأقنعة القداسة:
قراءة في الخطاب الشعري القديم

صلاح كامل سالم

تتناول هذه الدراسة ما تعارف النقد العربي القديم على تسميته بالشعر المحدث، طارحةً مسألة القداسة من ناحيتين. من الناحية الفنية تعرض الدراسة الموقف النقدي القديم الرافض لهذا الشعر لكونه منحرفاً عن شكل القصيدة الجاهلية الذي خلع عليه النقد قناع التقديس. أما من الناحية الثقافية فإن عدداً من القدماء رأى في هذا الشعر تهديداً لمنظومة القيم الاجتماعية الدينية السائدة فرموا أصحاب هذا الشعر بالزندقة مرة، وبالشعوبية مرة أخرى. إن هذا الشعر كما تعرض له هذه الدراسة يتخذ من المفاهيم الدينية السائدة موقفاً نقدياً يتسم بكثير من السخرية، مما يحرض المتلقي على إعادة النظر فيما تأسس عليه المجتمع من قيم ثابتة تنطوي على فساد يكشف الشعر المحدث أقنعته، ويزيل بالتالي أقنعة القداسة المزيّفة التي عملت السلطة السياسية والفكرية على تثبيتها. إن الدراسة في مجملها تبرز ما انطوى عليه شعر المحدثين من تمرّد وتضافر بين شكل الشعر ومضمونه في وحدة لا تفصل بين الدلالة الثورية والشكل المحدث.

فلوار وبلانشفلور:
سيرة تقديس أرستقراطية أم سيرة عشق راديكالية؟

مارلا سيجول

لسيرة **فلوار وبلانشيفلور** الشعرية صياغات متعددة. وفي الصياغة الأرستقراطية التي تم تحريرها باللغة الفرنسية القديمة في أواخر القرن الثاني عشر، يستخدم الكاتب طرائق أدبية لمناهضة إيديولوجية الكنيسة المهيمنة حينذاك. ففي هذه السيرة يوظّف الكاتب المواصفات السردية والأيقنة المسيحية الشائعة لغرض جديد، فهو يفصّل علاقة حب إنسانية وأرستقراطية ويعبّر عن الانسجام بين المسيحيين والمسلمين. فعبر تقديمه للألفة التي تتجاوز الخطوط الفاصلة بين الثقافات والأديان، يقوم الكاتب بتقويض الفهم الكهنوتي الوسيط للتاريخ باعتباره صراعاً بين المسيحية واللامسيحية. وبهذا فهو يطرح نقداً ضمنياً ومبطناً للكنيسة الكاثوليكية الوسيطة وسياساتها المبنية على العداء لما هو غير مسيحي، والتي دفعتها إلى تبني الاعتناق القسري للمسيحية والحملات الصليبية.

الشعر الكافر أو تقديس الشاعر:
حول بعض الحداثيين

أوليڤيه سيكاردان

كان لجيل الحداثيين في فرنسا طموح توليد ونشر مفهوم جديد للمقدس. فحتى حينذاك كان المقدس يرتبط بالسمو الإلهي ويقتصر على ما وراء الخبرة المعرفية الإنسانية، حيث تقوم اللغة بالتقاط ما يفيض عن سمو المقدس وما يشير إلى عظمته. ومع الحداثة أصبحت مثولية البنية الشعرية هي التي تحتوي على البعد القدسي وتثبته. فالقصيدة أصبحت عند الشعراء الحداثيين من أمثال بودلير ومالارميه ورامبو نسيجاً مقدساً؛ فهي باطنية ومنغلقة على ذاتها، لا تبوح بخفاياها، وبالتالي فهي تنطوي على حضور السر في مفهومه الديني باعتباره موضوعاً مكتنفاً بالأسرار الإلهية التي لا يمكن فهمها فهماً كاملاً، وبذلك رفع الحداثيون الشعر إلى مستوى المقدس. إن الموتيفات المتواترة في أعمالهم ورؤاهم مثل لغة الحلم واللسان المنقرض ولغز اللغة، والتي أصبحت ركائز الحداثة الشعرية، أزاحت المقدس من ركيزته الدينية وكرّسته في الشعر، وبذلك احتلّت مكانته بعد أن تبنّت مجاله وإشعاعاته في عالم الشعر.

مفهوم المؤلف في الشعر الصوفي

مايكل فريشكويف

يستطلع هذا البحث مفهوم المؤلف في الشعر الصوفي المصري. كيف نفهم التباسه: إسناد شعر جديد لولي قديم، لأكثر من شخص، أو للمؤدي نفسه؟ يحتوي العالم الصوفي على شبكة روحية اجتماعية تترابط فيها كائنات (سواء حية أو ميتة) وتسيل فيها نصوص وإلهام. الإنتاج الشعري - وهو عبارة عن إعادة ترتيب وحدات منتجة من قبل - يحصل في الأداء الاجتماعي قدر ما يحصل في التأليف الخاص. كل عمل شعري تعاوني لأن المؤلف يرتبط بشبكة تأليف متداخلة. وفي نفس الوقت لكل صوفي (سواء «الشاعر» أو المؤدي أو السامع) صفات المؤلف. يسمي الكاتب شبكة المؤلفين interauthor ويفترض أنها الموازي الاجتماعي للشبكة النصية الرمزية (التناص) التي تتأكد عبر التكرار النصي. يظهر التباس مفهوم المؤلف في الشعر الصوفي في كل محاولة لوضع «شبكة المؤلفين الصوفية» داخل إطار حداثي يحتفي بشخص المؤلف. فعكس المتوقع تظهر صفات المؤلف البُعد ما بعد الحداثي في الشعر الصوفي «التقليدي» أكثر من ما يظهره الشعر العربي العلماني المعاصر.

ملائكة دوينو وملائكة الإسلام عند ريلكه

كارين كامبل

تنطلق هذه المقالة من قول ريلكه بأن الملائكة في ديوانه الشعري، **مرثيات دوينو**، لا تتماهى مع الملائكة في المسيحية وإنما مع الملائكة في الإسلام. والدراسات النقدية بهذا الصدد ركّزت على البعد الفينومينولوجي لملائكة مرثية ريلكه، بينما تقوم هذه المقالة بالتركيز على الوظيفة البلاغية للملائكة في متتاليات ريلكه الشعرية باعتبارها حجر الأساس. وتبين هذه المقالة كيف تتواصل ملائكة ريلكه بلاغياً مع ملائكة الإسلام؛ فالرابط الجذري بين **مرثيات دوينو** والقرآن هو أن الملائكة في الحالتين تساير أهداف المتحدث في النصين. وتختتم المقالة بتوضيح كيف أن ريلكه في استخدامه البلاغي لملائكة دوينو يمشي على خط مواضعات شعر الرثاء الألماني الكلاسيكي وأعرافه.

الغيوم السائحة: زئبقية المقدس في الخيال الهندو-إسلامي

سكوت كوجل

تحلل هذه المقالة قصيدة أوردية «في مدح أفضل الرسل» التي ترجع إلى مطلع القرن العشرين للشاعر الهندي سيد محمد كاكاورڤي المعروف باسمه الشعري «محسن».

وفي القصيدة صور لغيوم ذات أشكال متغيرة يوظفها الشاعر بمهارة كي توحي بالمقدس وكي تعبر عن علاقة الشاعر بالنبي محمد من موقعه كمسلم في الهند المستعمَرة. ويتم ذلك عبر استحضار إشارات جغرافية وثقافية ودينية، تتجاور فيها الموتيفات الهندية والقرآنية عبر صور الغيوم. إن حساسية الشاعر تنطلق من الخيال الهندي حتى عندما تحتضن الهوية الإسلامية ببعديها العربي والفارسي. يسعى شعر محسن إلى طرح هوية إسلامية في سياق هندي ذي أبعاد متعددة ومترسخة في تصوف «وحدة الوجود» حيث يلتحم العشق بالمقدس. وتختلف هذه الشعرية بجلاء عن الشعراء الأورديين في مرحلة الكولونيالية، مثل إقبال، الذين استخدموا المجاز الديني في سياق إيديولوجي وجعلوا من الشعر حاضناً للقومية والتميز المذهبي في تيار واعٍ بذاته.

تأسيس التقديس: الشافعي نموذجاً

علي مبروك

انطلاقاً من أن الثقافات لم تتوقف أبداً عن إنتاج ضروب من المقدس تُخضع لها - وبها - البشر؛ وذلك عبر التعالي بضروب من الأفكار والنصوص - وحتى الأشياء والأشخاص - من حدود التاريخي والواقعي وإطلاقها في فضاء التسامي، ليقدسها البشر ويضعوها خارج حدود ما هو قابل للتفكير أو النقد، فإن الجهد - في هذه الدراسة - ينصرف إلى تحليل هذه الممارسة وتفكيك آليات وطرائق اشتغالها. ويتم ذلك عبر تفكيك واحد من الخطابات الأكثر مركزية في تأسيس التقديس داخل الثقافة الإسلامية؛ وهو الخطاب الشافعي الذي تزاوج - خارج السياق الفقهي - مع الخطاب الأشعري العقيدي. هكذا استطاعا معاً أن يحققا نوعاً من الهيمنة الكاملة داخل الثقافة التي سوف تنطلق ابتداءً من تكريسهما (أي الشافعي والأشعري) لآلية في التفكير تتبنى استراتيجية «التعالي بالأصول» عبر فك روابطها مع الواقع والتاريخ، والتجاوز بها إلى مقام المطلقات التي يستحيل إلا الخضوع لها دوماً، وهي الاستراتيجية التي راح يجري إنتاجها - في السياسة - تعالياً بالسلاطين إلى مقام الآلهة ذوي الجلالة، فتكامل إنتاج الهيمنة في السياسة والثقافة.

قراءة في نهج القرآن
(انطلاقاً من سورة العلق)

هبة مشهور

يسعى هذا البحث إلى قراءة النص القرآني برؤية جديدة في محاولة لرؤية النص عن قرب من خلال تركيباته، وألفاظه، ومعجمه. يبدأ هذا البحث في التدقيق في كلمة «القراءة» عند ظهورها لأول مرة في الوحي القرآني (سورة العلق) من خلال فعل الأمر «اقرأ». فهذا

الكتاب (أي القرآن) يرتكز في بدايته وفي انطلاقه على فعل القراءة. ثم تتم دراسة هذه القراءة من حيث علاقتها بقارئها الأول (أي محمد عليه السلام) وبمتلقيها على المدى البعيد (أي كل قارئ محتمل). ويحاول البحث استخراج جميع أفعال القراءة من النص القرآني وهي ١٦ فعلاً ما بين مضارع، وماض، وأمر. وتتم دراسة هذه الأفعال في مواضعها في سور القرآن ثم دراسة العلاقات البينية لهذه الأفعال وما تنتجه من تراكيب ومعانٍ. وأخيراً تتم مواجهة فعلي القراءة والكتابة في النص القرآني من الناحية اللغوية ومن حيث إفراز معانٍ معينة وخاصة بهذا الكتاب الذي يؤسس لغة ويستخدمها لمخاطبة قارئه، كما أنه يبني له مكانة محددة في طياته فيكون صالحاً لجميع العصور وجميع القراء.

تعريف بكتاب العدد
(أبجدياً حسب الإسم الأخير)

أنور محمد إبراهيم حاصل على الدكتوراه في الأدب الروسي من جامعة موسكو عام ١٩٨٣، وكان موضوع رسالته «البناء الفني في رواية دستويفسكي **الأبله**. ترجم عن الروسية **تطور الفكر الاجتماعي العربي من ١٩١٧ إلى ١٩٤٥**، **العربية السعودية والغرب**، **تاريخ القرصنة في العالم**، **الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية**، **الاستراتيجية الأمريكية في القرن الحادي والعشرين** (قيد الطبع). نشر عدداً من المقالات والترجمات عن الأدب والاستشراق الروسيين في العديد من المجلات العربية المتخصصة. يعمل حالياً وكيلاً لوزارة الثقافة للعلاقات الثقافية الخارجية.

نصر أبو زيد عَملَ أستاذ تحليل النصوص والدراسات الإسلامية في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة القاهرة. يعمل حالياً في جامعة لايدن، كما درّس في الولايات المتحدة واليابان. له العديد من الدراسات حول التراث والفكر الإسلامي والتصوف والسيميوطيقا، منها: **الاتجاه العقلي في التفسير**، **فلسفة التأويل**، **مفهوم النص**، **الإمام الشافعي وتأسيس الإيديولوجية الوسطية**، **نقد الخطاب الديني**. كما ترجم العديد من المقالات إلى العربية وشارك في الإشراف على كتاب **مدخل إلى السيميوطيقا**.

فريد أبو سعدة تخرج من كلية الفنون التطبيقية وحصل على دبلوم الدراسات العليا في الصحافة. أصدر ثمانية دواوين شعرية آخرها **جليس لمحتضر** وست مسرحيات شعرية آخرها **ليلة السهروردي الأخيرة**. عمل مديراً للنشر الثقافي بدار المعارف. يعمل الآن مدير تحرير مجلة **رواق عربي**. حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٣ عن ديوانه **الغزالة تقفز في النار**، من مؤسسي **إضاءة ٧٧** وعضو اتحاد الكتاب المصري ولجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة.

شهاب أحمد زميل في جامعة هارفرد. حصل على درجة الليسانس في تاريخ الشرق الأوسط من الجامعة الأمريكية بالقاهرة وعلى درجة الدكتوراه في الأدب الإسلامي من جامعة برنستون.

سعيد توفيق أستاذ الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال بكلية الآداب، جامعة القاهرة وكلية العلوم الإنسانية، جامعة الإمارات. له اهتمام ملحوظ بالاتجاه الفينومينولوجي (الظاهراتي) بامتداداته

في فلسفة التأويل المعاصرة. من أهم مؤلفاته: **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، جدل حول علمية علم الجمال: دراسات على حدود مناهج البحث العلمي، الفن تمثيلاً، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل**.

ريشار جاكمون أستاذ مساعد في جامعة بروفانس (آكس آن بروفانس) حيث يدرّس اللغة العربية وأدبها الحديث. ترجم عدداً من الأعمال الأدبية العربية الحديثة إلى الفرنسية وله كتاب بعنوان **حرفة الأدب: الحقل الأدبي في مصر المعاصرة** (باللغة الفرنسية والترجمة العربية قيد الطبع).

أحمد طاهر حسنين أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا. حصل على الدكتوراه في اللغة والنقد من جامعة برنستون. درّس اللغة العربية والأدب العربي والبلاغة والنقد بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، وجامعة الإمارات، وجامعة زايد. من مؤلفاته: **نظرية الاكتمال اللغوي عند العرب، التراث والمعاصرة: نماذج ودراسات نقدية، عبد الرحمن شكري: الشاعر الناقد، اللغة العربية: دراسات في المنهج، الأسلوبية العربية: نماذج ودراسات تطبيقية**. له العديد من الكتب الدراسية لمستوى الجامعة ومراحل التعليم المختلفة، كما أن له بحوثاً لغوية وتربوية وبلاغية تمّ نشرها في المجلات العربية المختلفة.

بطرس الحلاق ناقد سوري حاصل على الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية من السوربون. يدرّس الأدب العربي المعاصر في جامعة السوربون الجديدة – باريس الثالثة. له عدة دراسات في الرواية المصرية، ودراسة مطولة (قيد النشر بالفرنسية) عن دور المدرسة الجبرانية المنفلوطية في التأسيس الأدبي في مطلع القرن مما يعيد النظر كلياً في تاريخ الرواية العربية الحديثة. يعد لدراسة عن «رواية التنشئة والنشوء» في الأدب العربي. ينسق (مع هيدي توله) مشروع كتابة «تاريخ الأدب العربي المعاصر» (قيد الإعداد). يشغل منصب رئيس الجمعية الأوروبية للأخصائيين في الأدب العربي المعاصر The Association of Teachers of Modern Arabic Literature.

ماركوس درسلر حصل على درجة الدكتوراه في الدراسات الدينية من جامعة إرفورت بألمانيا. له العديد من الدراسات المنشورة حول الشعر التركي والدين والسياسة في تركيا. يدرس حالياً بجامعتي نيويورك وييل.

أنجيليكا ماريا دي أنجيليس تلقت دراستها في كندا والولايات المتحدة الأمريكية وتدرّس حالياً في جامعة كاليفورنيا في سانتا باربرا. كتبت رسالة دكتوراه في الأدب المقارن حول الخطاب الجنوسي في الأدب والسينما المعاصرين في المغرب. تركّز حالياً على دراسة المرأة المغربية كناشطة ضمن اهتماماتها الثقافية العديدة.

صلاح كامل سالم مدرس الأدب العربي القديم والنقد في كلية الآداب، جامعة القاهرة، فرع بني سويف. يقوم حالياً بإعداد رسالته للدكتوراه للنشر، وهي دراسة تتناول آليات السرد في كتابات أبي حيان التوحيدي. يعمل مُحكّماً رئيسياً في الأعمال الأدبية التي تنشر من خلال الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة وبني سويف. له مقالات منشورة في عدد من المجلات الأدبية العربية.

مارلا سيجول حصلت على الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة رتجرز. تتمحور اهتماماتها البحثية حول دراسة العلاقات بين الأديان في العصور الوسطى. تعمل الآن باحثة زائرة بجامعة كورنل.

أوليفيه سيكاردان يدرّس بجامعة كيوشو باليابان. يعد أيضاً رسالة دكتوراه في الأدب المقارن في جامعة السوربون. تلقى العديد من المنح من جامعات السوربون وكولومبيا وشيكاجو. نشر العديد من المقالات الأدبية المتخصصة. تركز أبحاثه على الدراسات المقارنة والسيميوطيقية للحداثة وما بعد الحداثة.

مايكل فريشكوبف أستاذ مساعد الموسيقى في جامعة ألبرتا بكندا. تخرج من جامعة ييل قسم الرياضة في عام ١٩٨٤، وحصل على الماجستير في الإثنوميوزيكولوجي من جامعة تفتس في عام ١٩٨٩، وعلى الدكتوراه من جامعة كاليفورنيا بلوس أنجليس في ١٩٩٩. متخصص في موسيقى الشرق الأوسط وغرب أفريقيا. دراساته الحالية تدور حول البحث في الصوت في الإسلام، الموسيقى في الإعلام العربي، شبكات الاستشهاد في أدبيات الإثنوميوزيكولوجي، والتنقل الاجتماعي للذوق الموسيقي.

كارين كامبل حصلت على درجة الدكتوراه في اللغة والآداب الألمانية من جامعة برنستون وتعمل أستاذة مساعدة في قسم اللغة الألمانية بجامعة فرانكلن ومارشال. لها كتابات عديدة وأعمال منشورة عن السرديات الألمانية من العصور الوسيطة وحتى الفترة الحديثة. يتركز بحثها العلمي حول التقاطعات ما بين الأدب والدين.

سكوت كوجل أستاذ مساعد في قسم الدراسات الدينية بجامعة سوارزمور بالولايات المتحدة الأمريكية. يتركز بحثه الأكاديمي حول تاريخ وأدب الصوفية الإسلامية، خاصة في ديانات شمال أفريقيا وجنوب آسيا في أوائل الفترة الحديثة والكولونيالية. تركز كتاباته على الصوفية والتقاطعات بين التجربة الدينية والسلطة السياسية في المجتمعات الإسلامية في هذه الفترة. من أهم اهتماماته الحالية ترجمة قصائد شعرية من العربية والفارسية والأوردية إلى الإنجليزية.

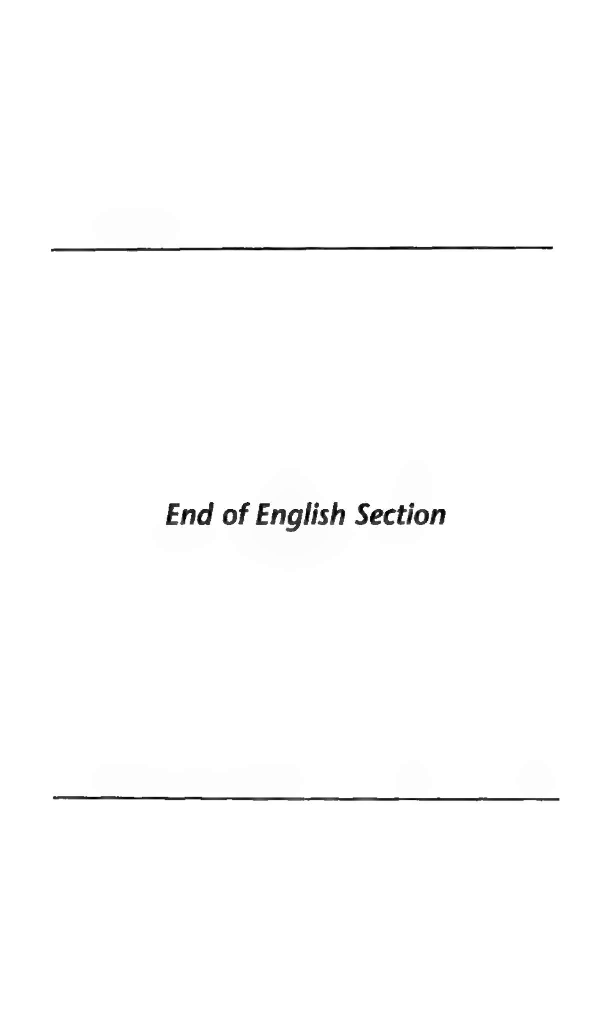
علي مبروك يدرّس الفلسفة في جامعتي القاهرة وكيب تاون. له كتب منشورة عن **النبوة من علم العقائد إلى فلسفة التاريخ**، **التاريخ وخطابه في علم العقائد**، و **الإمامة والسياسة**

والخطاب التاريخي في علم العقائد، وكتاب آخر قيد الطبع عن **سؤال الحداثة بين عسكرة الجنرال وتسهيس الباشا**. نشر العديد من المقالات عن مفهوم الزمن، وعن التبعية وآليات إنتاجها، وعن نقد خطاب التسلط، وعن اللاتاريخية في الخطاب العربي المعاصر. يعمل الآن على إنجاز قراءة أُعمق للعقلانية العربية وعلى مشروع آخر عن اختراق البداوة لكل من الإسلام والحداثة.

هبة مشهور حصلت على درجتي الماجستير والدكتوراه من قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، حيث تقوم بالتدريس الآن بدرجة أستاذ مساعد. اهتمت في أبحاث الدكتوراه والماجستير بدراسة النص وتكوينه وإنتاجه وعلاقته بالكاتب والمتلقي. تهتم حالياً بدراسة النص القرآني كنص منفرد بخصائص معينة برغم ارتباطه بالنصوص الأخرى من حيث خصائص الكتابة والتركيبات النصية. نشرت عدة أبحاث عن القرآن لدراسة «الصوت في القرآن» و«النداء للآخر في القرآن».



نهاية القسم العربي



End of English Section

uniquely characterized text despite being related to other texts from the point of view of style and linguistic structures.

Salah Kamil Salim teaches Arabic literature and criticism at the Faculty of Arts, Cairo University, Beni Suef branch. He is revising his Ph.D. dissertation, a study that deals with the mechanics of Abu Hayyan al-Tawhidi's writings, for publication. He is a principal referee of various artistic writings published by the General Organization for Cultural Palaces in Cairo and Beni Suef.

Olivier Sécardin teaches two doctoral seminars at Kyushu University, Japan. He is also preparing a Ph.D. in comparative literature at the Sorbonne, Paris. He has received fellowships from the Sorbonne, Columbia University and University of Chicago and has published dozens of articles. His research focuses on comparative studies and semiotics of modernity and of postmodernity. He is presently working on two book-length projects on the representation of the body in the eighteenth century and on the postmodern.

Marla Segol holds a Ph.D. in Comparative Literature from Rutgers University. Her research interests are focused on interfaith relations in the Middle Ages. She is currently employed as a Visiting Scholar at Cornell University.

Said Tawfik is Professor of contemporary philosophy and aesthetics at the Faculty of Arts, Cairo University. He currently teaches at the Faculty of Humanities, Emirates University. He is interested in phenomenology and aesthetics. Among his works are: *The Aesthetic Experience: A Study in Phenomenological Aesthetics*, *The Controversy on Aesthetics: Studies on the Borders of Scientific Methodology*, *Art as Representation*, and *On the Nature of Language and Phenomenology*.

Structure of Dostoevsky's *The Idiot*." He has translated from Russian to Arabic: *The Development of Arab Social Thought from 1917 to 1945*, *Saudi Arabia and the West*, *The History of Piracy in the World*, *The Ottoman Empire and its International Relations* and *American Strategy in the Twenty-First Century* (forthcoming). He is currently under secretary in the ministry of culture for foreign cultural affairs.

Richard Jacquemond is Associate Professor of Arabic language and literature at the University of Provence in Aix-en-Provence. He has translated literary works from Arabic into French and is the author of *Entre scribes et écrivains: Le champ littèraire dans l'Egypte contemporaine*.

Scott Kugle is Assistant Professor in the Department of Religion at Swarthmore College (in Pennsylvania, USA). His research focuses on the history and literature of Islamic mysticism (Sufism), especially in North African and South Asian religions during the early modern and colonial periods. His writing focuses on mysticism as the intersection of religious experience and political authority in Islamic societies. His recent research involves translating *ghazal*s and *qasida*s from Arabic, Persian, and Urdu into English.

Ali Mabrook teaches philosophy at Cairo and Cape Town Universities. He has published two books in Arabic: *Prophecy: From the Science of Dogma to the Philosophy of History* and *History and its Discourse on the Science of Dogmas* and has two forthcoming books: *Imama, Politics and the Historical Discourse on the Science of Dogmas* and *The Question of Modernity between the Militarization of the General and the Politicization of the Pasha*. He has published a number of essays on the concept of time, dependency, hegemonic discourse, Averröes, and Ibn Khaldun. He is currently working on a close reading of Arab rationalist discourse and the penetration of Bedouin values into Islam and Modernity.

Heba Machhour obtained her M.A. and Ph.D. degrees from the Department of French Language and Literature at Cairo University, where she is currently an Assistant Professor. Her research revolves around the text, its structure, production and relation to both author and reader. Her current studies focus on reading the Qur'an as a

ature. She is presently involved in a study of Moroccan women's activism, global cultures, and cyberspace.

Markus Dressler obtained his Ph. D. in Religious Studies from Erfurt University, Germany. He has publications on Turkish Alevism and on religion and politics in Turkey. He is currently associated with New York and Columbia Universities.

Michael Frishkopf is Assistant Professor of Music at the University of Alberta, is a graduate of Yale University (BS Mathematics, 1984), Tufts University (MA Ethnomusicology, 1989), and UCLA (Ph.D. Music, 1999). He specializes in ethnomusicology of the Arab Middle East and West Africa; current research projects include studies of Islamic sonic practices; Arab music media; citation networks in ethnomusicological literature; and the social transmission of musical tastes.

Boutros Hallaq is a Syrian critic who teaches contemporary Arabic literature at the New Sorbonne University, France. He has published a number of studies on the Egyptian novel. He has finished an extensive study (forthcoming in French) on the role of the Jibran-Manfalouti literary school at the turn of the century. He is currently working on a study of the Arabic *Bildungsroman*. He is the co-coordinator of a project in process on the history of contemporary Arabic literature. He chairs the European Association of Teachers of Modern Arabic Literature.

Ahmed Taher Hassanein is chair of the Arabic Department at Misr University for Science and Technology. He obtained his Ph.D. in language and criticism from Princeton University, USA. He has taught Arabic language, literature, rhetoric and criticism at the American University in Cairo and in universities in the United Arab Emirates. His works in Arabic include: *The Theory of Arab Linguistic Perfection, Tradition and Modernity: Examples and Critical Studies, Abdel Rahman Shukri: The Poet and the Critic, Arabic: Studies in Methodology*, and *Arabic Stylistics: Examples and Applied Studies*. He has also written textbooks for various levels of education.

Anwar Mohamed Ibrahim obtained his Ph.D. in Russian literature from Moscow University in 1983. His thesis was entitled "The Artistic

Notes on Contributors
(Alphabetically by Last Name)

Farid Abu-Si'da studied Applied Arts and Journalism. He has published eight poetry collections and six verse plays. He is the managing editor of the journal *Ruwaq 'arabi* and one of the founders of *Ida'a 77*. He has been awarded various state awards for creative writing. He is member of the Egyptian Writers' Union and the poetry committee of the Supreme Council of Culture.

Nasr Abu-Zayd taught in the US and Japan and was a Professor of Islamic Studies and Textual Analysis in the Department of Arabic at Cairo University. He currently teaches at Leiden University. His influential works on Islamic thought, mysticism, and hermeneutics include (in Arabic): *The Rational Orientation in Exegesis*, *The Philosophy of Interpretation*, and *The Concept of the Text*. He is the co-editor of *Introduction to Semiotics.*

Shahab Ahmed is a Junior Fellow of the Society of Fellows of Harvard University. He obtained his BA in Middle East History from the American University in Cairo, and his Ph.D. in Islamic History from Princeton University.

Karen J. Campbell received her Ph.D. in Germanic Languages and Literatures from Princeton University and is Associate Professor of German at Franklin and Marshall College. She has written on aspects of German narrative from the medieval to the modern periods and has edited the anthology *German Mystical Writings*. A special focus of her work lies in the area of intersection between literature and religion.

Angelica Maria DeAngelis was educated in Canada and the United States, and currently teaches at the University of California, Santa Barbara. Her doctoral dissertation in Comparative Literature examined gendered discourse in contemporary Moroccan cinema and liter-

The Beautiful and the Sacred in Art and Religion

Said Tawfiq

This article asserts that the experience of the beautiful and the sacred were joined, but for historical and political reasons they became separated; in fact at times they are seen as opposed and even contradictory. The article presents their opposition which takes the form of "secularization of art" as Van der Leuuw called it, while its counter approach calls for the "sacralization of art" as in the call for the Islamization of art. This demonstrates what Gadamer called the "alienation of aesthetic awareness," when art becomes isolated from our lived world. The article explores the overlap between the artistic and the holy in the history of art. Art is able to express the spiritual while the sacred also needs the concrete to express the holy. This criss-crossing of the beautiful and the sacred does not cancel the specificity of each.

ic values on which the social order was based by removing the masks of sacredness and revealing the corruption of authority. The article provides telling examples of verse that rebelled against religious dogma and social conventions, expressing its message in a provocative way.

Blasphemous Poetry or the Consecration of the Poet: On Some Modernists

Olivier Sécardin

In France, the "modern" generation of poets—like Baudelaire, Mallarmé and Rimbaud—had the ambition to give birth to a new conception of the sacred. Until then, the sacred was the experience of a transcendence whose inscrutable profundity language had to strive to reach. With poetic modernity, it is the immanence of poetic structure that contains and distills the sacral dimension. The poem is henceforth sacred because it is secret, locked up on itself and from the inside. It is secret in the etymological meaning of the word *secretus*: it is the mystery. Dreaming language, language of dream, lost tongue—these are the founding and heroic permutations of poetic modernity, a new sacred which disposes transcendence within structure.

Floire and Blancheflor: Courtly Hagiography or Radical Romance?

Marla Segol

In the late twelfth-century Old French aristocratic version of *Floire and Blancheflor*, the writer employs sacred forms to subvert Church ideology. In this romance, the writer uses Christian iconography and narrative conventions to elaborate the courtly love relation, and to assert affinity between Christians and Muslims. In showing affinity across lines of religion and culture, the writer undermines the medieval Christian eschatological understanding of history based in radical difference between Christians and non-Christians. In so doing, the author also launches a critique of Catholic Church policy predicated on radical difference between Christians and non-Chrsitians, such as the drive toward Crusades and forced conversion.

them in the realm of the absolute. This approach has paved the way for hegemony in culture in general and politics in particular where rulers have also been given quasi-sacred attributes and thus have become above criticism and questioning.

Reading in the Trail of the Qur'an
(Starting from Sura XCVI)

Heba Machhour

The article offers a new reading of the Qur'an by examining the linguistic structure of the sacred text, starting with the multiple and varied lexical occurrence of "reading" in the Qur'an. The article moves from the notion of reading as it figures in the first revealed sura—which opens with the imperative form of the verb: "Read" —to the notion of reading inherent in the very term of "Qur'an." The article explores "reading" in the Qur'an in terms of its first reader/receiver, Prophet Muhammad, as well as in terms of potential readers. There are sixteen instances of the verb "read" in the Qur'an in different tenses. These verbs are analyzed in their textual context as well as in their relations and the web of meaning they produce. Finally, the article looks into the Qur'anic meaning of reading and writing and what makes the Qur'an a text for all times and all readers.

New Poetry and Sacred Masks:
A Reading in Medieval Poetic Discourse

Salah Kamil Salim

The article addresses what has come to be known in medieval Arabic criticism as "new poetry," while exploring sacralization from two angles—artistic and cultural. Artistically, the study analyzes the position of medieval critics who rejected this novel poetry because it departed from the norms of the classical *qasida* (ode) which donned a sacred mask and thus could not be questioned. Culturally, medieval critics viewed this new poetry as threatening to the dominant social and religious values. They accused the innovative poets of religious heresy or/and anti-Arab attitudes. The new poetry harbored a critical position towards the hegemonic and satirized religious practices. It encouraged readers to rethink the stat-

critique of textual authority as well as of political authority. The article concludes that Mahfouz wavers in the novel between (1) asserting the symbolic power of the intellectual and (2) undermining the centers of all power.

Pilgrim Clouds: The Polymorphous Sacred in Indo-Muslim Imagination

Scott Kugle

This article explores one Urdu poem of the early twentieth century, by the Indian poet Sayyid Muhammad "Muhsin" Kakorvi. "In Praise of the Best of Messengers" includes imagery of shape-shifting clouds that the poet skillfully uses to evoke the sacred and to describe his own relationship to the Prophet Muhammad from his locale as a Muslim in colonial India. He does this by invoking multiple geographic, cultural, and religious references in juxtaposition, as he moves from Qur'anic to Indic religious motifs through cloud images. His sense of the sacred is rooted in Indian imagery even as it embraces a wider Islamic identity that is also Persianate and Arabian. Muhsin's poetry seeks to reassert a multi-dimensional Islamic identity in India, anchored in Sufi theo-erotic mysticism and "oneness of being" philosophy. This is in stark contrast to other colonial Urdu poets, like Hali and Iqbal, whose use of religious imagery is more ideological and who saw poetry as a vehicle for nascent nationalism and communal separatism in a self-consciously "modernist" movement.

Institutionalizing the Sacred: The Case of al-Shafi'i

Ali Mabrook

Cultures produce types of sacralization to control people by imbuing certain notions, works, and figures with the sublime that transcends reality and history. This creates a field which lies beyond and above critical thinking. The article analyzes the practices of such mechanisms by deconstructing the most fundamental discourse in the institutionalization of the sacred, namely that of al-Shafi'i (d. 820) which complemented the Ash'ari (d. 935) discourse in elevating the sources from the domain of discussion and questioning, and by following a strategy of de-linking their relation to history by situating

poems and its correspondence with later poems inspired by it: Barudi's and Shawqi's.

Dostoevsky: The Dialectic of Skepticism and Faith

Anwar Mohamed Ibrahim

This article deals with Dostoyevsky's rapport with God and the issues that spring from such a relation: death, resurrection, immortality, and virtue. Dostoyevsky's relation with God maintained its multi-dimensional nature: his faith in God was neither simple in its structure nor a mere ideological one; rather it remained a highly complicated formulation in a constant state of tension and dissonance. All this was very clearly and deeply present in Dostoevsky's emotional, ethical, and philosophical positions. The article attempts to mark the dimensions of this formulation in its contradictions and evolutions through a multifaceted view that combines the primary components of Dostoyevsky's ideology—as manifested in his diaries and letters that expressed many of his views towards the cause—and an analysis of his vision as conveyed through the heroes of his major novels: Raskolnikov in *Crime and Punishment*; Ivan, Alyosha, and Zosima in *The Brothers Karamazov*; Stavrogin and Tikhon in *The Possessed*; and Myshkin and Rogozhin in *The Idiot*. The article further analyzes the discrepancy and the intersection between the intellectual and the novelistic currents.

Revolutionary Fiction and Fictional Revolution: A New Reading of *The Children of Gabalawi*

Richard Jacquemond

Naguib Mahfouz's novel, *Awlad Haritna* (*The Children of Gabalawi*), has provoked polemics among traditional and modernist intellectuals, each group defending its turf. This new reading, based on Bourdieu's sociology of literary production, views the novel as representing the position of its author in the Egyptian literary field in the late 1950s and his personal attitude towards fiction and the role of the writer in society. This is elucidated by the narrator, who stands for Mahfouz, as well as the playful mode in which the grand narratives of sacred traditions and of modernity are mimicked. Thus the novel is a

emphasized through textual repetition. Paradoxes result from coercing the Sufi interauthor into an alien modernist frame of autonomous authorship. Ironically, in practice this sacred "tradition" exhibits more postmodern features of authorship than contemporary secular Arab poetry.

A Reading in the Book of Flesh

Boutros Hallaq

In "Ruju' al-Shaykh" (The Return of the Sheik) by Egyptian writer 'Abd al-Hakim Qasim, several stylistic modes intersect: erotic treatise, religious journey, and biographical account. The complex style alludes to the Islamic narrative of the night journey and ascension. The narrator presents a fresh vision and a new poetics of the flesh while delineating gender relations–erotic, emotional, and intellectual–and exploring social relations in modern culture as well as in Arab history (profane and sacred). The narrative points, though perhaps unintentionally, to the dialectical relation between religious and literary texts while offering a creative and liberating project. Thus instead of the contrived confrontation between the holy and the poetic as encountered today both in secularist and clerical circles, the text offers a reconciliation in its very fabric.

Busiri's *Burda*: An Overview and Correspondences

Ahmad Taher Hassanein

The long poem *Burda* by Busiri—a widely disseminated and recited religious poem—is made up of two parts and an introduction. The first part praises the Prophet; the second is a poetic address to the Prophet followed by appeals to him. The introduction includes, besides the traditional amorous opening, an act of self-purgation exemplified in a confession. This act of moral cleansing is analogous to ablution to attain an unpolluted state before entering into the demanding task of articulating a panegyric for the Prophet. The poem thus follows the process of Islamic prayer. In varied tones, from sad to proud, the poem's details and style flow smoothly. Following the analysis of the poem, the article establishes its relation with earlier

focus is on the role of gender in Rai, and the increasing masculinization of the genre. The article's goal is to reveal the complex intersections of Rai, Islam, and masculinity in the construction of transnational Maghrebi identity.

Turkish Alevi Poetry in the Twentieth Century: The Fusion of Political and Religious Identities

Markus Dressler

This article examines Turkish Alevi poetry in the twentieth century focusing on how the Alevi community integrates political issues within a traditionally religious genre. The figure of Kemal Atatürk, the state ideology of Kemalism, and the acts of violence the Alevi community have experienced under the Republic are recurring themes in this poetry. A contextual interpretation of Alevi poems contradicts our commonsense understanding of the supposedly distinct categories of religion and politics. The Alevi worldview does not operate with notions of "sacred" versus "profane" and indeed challenges our conception of religion and politics as distinct categories. The Alevi case provides us with a fascinating example of how we are caught in our terminological categories when we ignore the worldview of our subjects.

Authorship in Sufi Poetry

Michael Frishkopf

This article explores authorship in the Sufi poetry of Egypt. How do we explain apparent paradoxes: attribution of new poetry to an old saint, to more than one person, or to a performer? The Sufi's world includes a close-knit spiritual-social network, spanning entities (both living and dead), across which text and inspiration flow. Poetic production (primarily the recombination of pre-fabricated units), occurs as much in social performance as in "private" composition. Since the Sufi author is always network-connected, every poetic practice is always collaborative. Conversely, every Sufi ("poet," performer, or listener) acquires authorial attributes. The article terms the social network of authors the "interauthor," and claims that it is precisely the social analog to the symbolic "intertext"

non-teaching job. The article attempts to situate this debate within earlier literary approaches to the study of the Qur'an and particularly the theory of the medieval critic 'Abd al-Qahir al-Jurjani and his notion of *i'jaz* (inimitability) and *nazm* (poetic syntax). The article explores how the literary approach has developed in Islamic studies during *al-Nahda* (Arab Renaissance) and the problematic question of relation between Qur'anic narration and history. The article concludes by proposing ways of honing the literary method on the basis of new epistemic foundations.

Rilke's Duino Angels and the Angels of Islam

Karen J. Campbell

This article's point of departure is Rilke's specification that the angels of his *Duino Elegies* are not to be equated with Christian ones, being more comparable to Islamic angels. Existing efforts to apply this notion to the *Duino Elegies* have focused on the phenomenological aspect of the elegiac angels, but this article argues that the *rhetorical* function of the angels within the cycle is key, and it demonstrates how Rilke's angels are *rhetorically* linked with the angels of Islam. The critical connection between the *Duino Elegies* and the Qur'an is that the angels in both cases are finally subordinate to the objectives of the poetic persona/poet. The article concludes by showing how Rilke's rhetorical use of his Duino angels is also continuous with the conventions of the classical German elegy.

Moi aussi, je suis musulman:
Rai, Islam, and Masculinity in Maghrebi Transnational Identity

Angelica Maria DeAngelis

This article focuses on North African Rai music as a fertile and explosive site of gendered and transnational Maghrebi identity, exploring two separate yet related paths. The first is the "Rai versus Islam" binary, which the article demonstrates to be a falsely constructed combat zone that serves to further the political interests of the FIS (*Islamic Salvation Front*), the FLN (*National Liberation Front*), and the financial interests of the Western music industry. The second

Abstracts of Articles (Alphabetically by Last Name)

Three in One Divinity

Farid Abu-Si'da

This essay is a personal testimony by a contemporary Egyptian poet whose childhood was marked by the local mosque in which his grandfather served. He reveals how his upbringing and reading had led him to waver between two patterns of divine manifestation, the all-powerful and the all-merciful. In his reading of sacred texts he was struck by the majesty and sublime condensation of the Qur'an, on one hand, and by the freshness and captivating stylistic fragility of the Bible, on the other. Later with his reading of Existential and Marxist texts, the question of the divine who permits injustice in the world occupied his mind. This was followed by an exploration of Sufi thought which allowed him to regain the image of a loving and merciful divinity through the notions of "oneness of being" and intimate interrelations between man and God. Thus the three streams of his reading were joined together in his mind and poetry.

The Dilemma of the Literary Approach to the Qur'an

Nasr Abu-Zayd

The article focuses on the intellectual and religious problems facing the researcher using literary methodology, when approaching religious texts in general and the Qur'an in particular. The article recounts the 1947 controversy over a doctoral dissertation submitted to Cairo University, entitled "The Narrative Art in the Holy Qur'an." It was rejected after heated debate and the author, Muhammad Ahmad Khalafallah—an assistant lecturer then—was transferred to a

إذا تمنينا، على النبي سلموا، الله أكبر
ترايغيب ترواينوي، تراه في كل محبوب
الحب مالو متيوب
إذا كان راحة فيا، مول الغرام ما ينساش

Appendix B

Prophète
(راي باللهجة المغربية)

الله يا أهلي عدروني راني نساعف المكتوب
ناوي إن شاء الله نتوب الغرام قصدي للشاد
الجرح ما بغابيرا

ترايغيب ترايتوي، تراه في كل محبوب
الحب مالو متيوب
إذا كان راحة فيا، مول الغرام ما ينساش

هيا ونزوروا، سيدي النبي شعشع نورو، الله أكبر
وإذا عطشنا من بير زمزم نشرب، الله أكبر
إذا تمنينا، على النبي سلموا، الله أكبر

الله يا أهلي عدروني راني نساعف المكتوب
ناوي إن شاء الله نتوب الغرام قصدي للشاد
الجرح ما بغابيرا

الخيل والريل انزامه والعاشقين
يحبهم الجيوب، ما شافي ما نزاهة في الدنيا
موال الغرام ما ينساش

العشق والغرام فناني راني يلعتيق مرور
ربيح بالهوى متعوب مول الغرام ما يتهني
حتى يصير فوق النعاج

الله يا أهلي عدروني راني نساعف المكتوب
ناوي إن شاء الله نتوب الغرام قصدي للشاد
الجرح ما بغابيرا

يا الله ونزوروا، سيدي النبي شعشع نورو، الله أكبر
وإذا عطشنا من بير زمزم نشرب، الله أكبر

believed to have been revealed to the Prophet Mohammed. *Leilat el Qabr* means "Night of the Tomb" and is how this line has been transliterated for me by three different Maghrebi sources. While I have chosen *qabr* in my transliteration, I do acknowledge that both terms (*qadr* and *qabr*) are possible, and do not necessarily contradict one another.

77 One, "Galli Achk Litima," is recorded by Nasro on the first CD of *1001% Arabica: An Introduction to Rai*, IMC Music Ltd., 2000. The second is yet unidentified, but is perhaps based on a regional Moroccan tune.

78 The words are included in Appendix B.

79 The *Hajj* is one of the five pillars of Islam.

Appendix A

ماضي

(راي باللهجة المغربية)

يا ليلي يا ليلي
يا ليلي يا ليلي
وراني دعيك فالشرع
يا غشادي
قدام يوم الحق نقاسمك اليوم العظم

الله الله يا حبيب الله
الله الله يا رسول الله
صلوا على النبي أصحابه العشرة
محمد المنوّر زين البشرى

يا ليلة القدر ما أعظمها ليلة
تلاقين بالشهادة الّي مفروضة
راني راقد في قبري ممدود
حسيت بالتراب طايح عليّ

قولوا للا فاطمة الزهرا
تبني لي قصر في الجنة الخضرة

الله الله يا حبيب الله
الله الله يا رسول الله

qui a voté pour les barbus. Les gens ont choisi le FIS parce qu'ils ont des problèmes de logement, de travail, de dégoûtage [ennui]" (qtd. in Daoudi and Miliani 31-32).

[64] "Cheb Mami takes Raï into the mainstream," *CNN–WorldBeat Spotlight* (10 January 2000), 23 November 2000 <http://europe.cnn.com/2000/SHOW-BIZ/Music/01/10/wb.cheb.mami>. Rai was mispelled in the original quote as ria.

[65] And this anti-FIS attitude can be seen in more recent Rai/rap songs, such as Imhotep's duet version of Cheb Mami's "Parisien du nord" in which the rapper explicitly sings, "I am against FIS" ("Je suis contre FIS"). Cheb Mami, "Parisien du Nord," *Meli Meli*, Ark 21, 1999.

[66] "J'ai des enfants, mes parents . . . j'ai peur. Ils n'ont pas tué Hasni. Ils ont tiré sur la jeunesse algérienne. Nous ne chantons pas de politique, mais que l'amour, les problèmes au sein des familles du style: 'Rends-moi mes enfants', ou 'il m'a chassée de la maison', etc. J'ai cinq enfants, je ne vais pas m'arrêter, que vais-je faire d'autre? Et puis, je voulais toujours chanter. À 50 ans, je vais m'arrêter, partir à La Mecque . . ." (qtd. in Daoudi and Miliani 32).

[67] "Eux ont leur politique, ça les regarde, et moi, la mienne, c'est le pain de mes enfants. Je chante pour les élever. La plupart des jeunes barbus aiment le raï. Ils font des efforts sur eux-mêmes. Il n'y a rien à faire; le reste, c'est de la politique. Avant, les Algériens n'étaient-ils pas tous musulmans? Moi aussi, je suis musulmane" (qtd. in Daoudi and Miliani, 32).

[68] In Western societies, early reception of rock'n'roll, Reggae and Rap was also largely negative, with more conservative elements virulently accusing (primarily Black) singers of similar "sins."

[69] While work has been done on women performers, little attention has been paid so far to female fans of Rai music, perhaps because there continues to be a stigma attached to women listening to Rai. Further research on women and Rai remains to be done.

[70] Virolle, 141.

[71] Virolle, 146-49.

[72] See Gross et al. "Arab Noise and Ramadan Nights" for further discussion of this fascinating connection.

[73] Gross et al., 132.

[74] Cheb Mami, "Bledi," *Meli Meli*, Ark 21, 1999.

[75] The words are included in Appendix A.

[76] *Leilat el Qadr* (or *Laylat al-qadr*) or the "Night of Power" is the night in Ramadan (usually the 23rd) when the first passage of the Quran is

[53] Such as the Arabic terms *maryula* and *qahba*, as well as the French *prostituée*.

[54] Schade-Poulsen, 143.

[55] "dans les fêtes de mariage, on ne demande que du raï" (qtd. in Daoudi and Miliani 22).

[56] Schade-Poulsen, 144.

[57] *Beur* is a *verlan* term, a slang that reverses the syllables of words; thus "arabe" here has become "beur." See Azouz Begag's article "The 'Beurs,' Children of North-African Immigrants and the Issue of Immigration," *Journal of Ethnic Studies* 18.1 (Spring 1990): 1-14 for a discussion of their emerging role in French culture during the late 1980s, the same time Rai was gaining momentum in France. Also see Emily Apter's groundbreaking work on postnational French identity, *Continental Drift: From National Characters to Virtual Subjects* (Chicago: the University of Chicago Press, 1999).

[58] The first three are the "Fronts." GIA stands for the *Groupe Islamique Armé* (Armed Islmaic Group), "an urban phonomenon, composed of very young combatants trained by ex-fighters in Afghanistan" according to Amine Tehami's "Ta'addudiyya and Islamism: Lessons from Algeria" 17 January 2003 <http://www.muwatin.org/tahamia.htm>. The military arm of the FIS is called the AIS which stands for *L'Armée Islamique du Salut* (the Islamic Army of Salvation).

[59] "le raï . . . chante en arabe dialectal la vérité, la vie sociale. Nous chantons ce qui se passe, mais chaque parole doit correspondre à sa mélodie. Pourtant il reste encore quelques-uns pour dire que les chebs sont des clochards qui chantent, boivent et s'en vont. Nous chantons des paroles sentimentales et des paroles de tous les jours, qu'est-ce qu'il y a de vulgaire à cela?" (qtd in Daoudi and Miliani 24).

[60] Riots ravaged Algeria in 1988, a result of an economic crisis and general dissatisfaction with the government.

[61] "Il n'y a aucun rapport entre le raï et les violences d'octobre. Le raï ne pousse pas à la révolte. C'est un truc de jeunes pour s'amuser et oublier les difficultés. Le raï, c'est l'ambiance, la fiesta pas du tout la politique. Pendant les événements, nous ne sommes pas sortis de chez nous. Les journalistes nous interrogent, mais c'est aux spécialistes de répondre, pas à nous. Nous ne faisions ni politique ni rien, seulement de la musique . . ." From *L'Événement du Jeudi* 9-15 février, 1989 (qtd. in Daoudi and Miliani 30).

[62] "Nous étions tous sur liste noire, cheb ou chaba. Avec le FIS, ni concerts ni festival, Oran mourait" (qtd. in Daouidi and Miliani 31).

[63] "Eux et nous n'avons rien à voir les uns avec les autres. Nous, nous ferons toujours du raï parce que, FIS ou pas, la jeunesse le veut ainsi, même celle

Certain refrains of this song were commonly repeated by nationalists until Algerian independence. See Daoudi and Miliani, 40-41.

[39] Often mistakenly attributed to the earlier *bedoui* poet Cheikh Hachemi Bensmir, nicknamed *Tayr Lebied (White Bird)*. See Daoudi and Miliani, 48.

[40] Daoudi and Miliani, 48.

[41] Daoudi and Miliani, 54.

[42] "les embrasements charnels, les infidélités cruelles, la griserie éthylique [à] les odes mystiques musulmanes, d'où d'ailleurs leur nom de laudatrices, meddahate" (Daoudi 20). All translations in this article, unless otherwise specicified, are my own.

[43] As mentioned above, I mean this term to encompass the dialect of Western Algeria (Oran, Tlemcen) as well as Eastern Morocco.

[44] Whose nickname (derived from the French) means literally "Put it on again" or "Play it again."

[45] Marie Virolle's 1995 *La chanson raï* names seven female Rai singers whose corpus comprises 77 songs: Chikha Remitti al Ghellzayna (34 songs), Chikha Djinya el Kebira (17 songs), Chebba Zahouanihya (10 songs), Chikha Hab Lahmeur (5 songs), Chikha Habiba Sghira (3 songs), Chebba Fadela (3 songs) and Chikha Habiba el Kebira (2 songs).

[46] See for example Mai Ghoussoub and Emma Sinclair-Webbb's, eds., *Imagined Masculinities: Male Identity and Culture in the Modern Middle East* (London: Saqi, 2000).

[47] Gross et al., 129.

[48] This marginal status could be counteracted by ability, as in the case of Oum Kelthoum.

[49] Recent violence in Algeria has often targeted women for their symbolic value in competing national narratives. Unlike men who are seen as individuals, women represent the larger culture/nation.

[50] "Un espace de convivialité et d'affrontements, à la fois marginal (nocturne, caché) mais central dans une certaine culture de la masculinité. Sexualité, alchool, musique et danse–défoulement du corps, anéantissement de *l'aql* 'la raison'–sont les ingrédients de ces nuits. Argent et défi viril, transposition d'éléments de la loi sociale extérieure, constituent le moteurs de leur déroulement. Pour les moins riches, les plus jeunes, les plus décontractés, il y a les *bastat* 'fiestas', 'virées', où s'improvisent des espaces de l'illicite, dans les hangars à bière, les arrière-salles de café, dans les bois, sur les plages, etc." (Virolle 134).

[51] Schade-Poulsen, 182.

[52] In Rai the term *mahna* (ordeal, misfortune) is often used, and related to emotional suffering.

déculturation pour les plus savants. Chacun clame une opinion différente de l'autre." S. A. Belkhomari, *Algérie-Actualité* (18-24 octobre 1979), qtd. in Virolle, 30.

[27] M. Bahli, *Algérie-Actualité* 807 (2-8 avril 1981), cited in Daoudi and Miliani, 20.

[28] Daoudi and Miliani, 20.

[29] "Le raï est-il vulgaire ou non?"

[30] *Chaâbi* music (*populaire* in French) means the indigenous, often regional music. It can also refer to something local, poor and/or inexpensive, such as a *chaâbi* neighborhood or restaurant.

[31] "Le raï, pour nous, constitute un podium pour cette jeunesse qui a besoin 'd'éclater'. C'est pour cela que nous lui accorder une telle importance. Je préfère voir un jeune venir danser le raï à Riadh el Feth plutôt que de traîner dans les cafés. En plus de cela, le raï est en passe de devenir un événement de portée internationale. Et qui nous dit que le raï ne fera mieux connaître au monde l'Algérie que son gaz?" Entretien avec le colonel Snoussi, *Actualité de l'émigration* 35 (19 mars 1986), qtd. in Daoudi and Miliani, 28.

[32] This is especially apparent in their treatment of the intelligentsia, which Gafaiti believes indicates "a terrible continuity" throughout modern Algerian civilization, differing primarily in degree of repression.

[33] Gafaiti, 76.

[34] He also recorded with Israeli pop star Noa an Arabic/Hebrew/English cover of John Lennon's "Imagine" on his 1999 CD *Kenza*—in which he sings the most controversial line, "Imagine no religion." Cassettes of this CD sold in Morocco often did not include this song. This song has a controversial history in Morocco.

[35] Here meant as a sung traditional musical style, performed with two flutes and a *gallal* (a basic rhythmic instrument in Rai music). See Daoudi and Miliani, 263.

[36] "le métissage musical et la liberté de ton, cultivent l'irréverance, voire la provocation, en évoquant des passions impossibles, des amours grivoises, ou en prennant l'allure de satires désabusées et de prophéties alarmistes." Bouziane Daoudi, *Le raï* (Paris: Librio Musique, 2000), 18.

[37] *Sidi* is a masculine term of respect used throughout the Maghreb, as well as a title of respect for saints. As a Sufi poem, it can be read on several levels; literally as a young man seeking to be united with his beloved, symbolically as someone seeking to be united with God.

[38] During WWI the song "Hadj Guillaume" (referring to Kaiser Wilhelm) ironically voiced anticolonial sentiments by symbolically representing the spirit of liberation and anticolonialism in the figure of the Prussian Kaiser.

global cultural economy. See Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 33-37.

[15] The complex dynamic between acculturation and alienation is especially apparent for those born and raised in France, and while outside the scope of this study this dynamic is clearly a place for further research. See Gross et al. for discussion of the economic, political, and cultural identities of North African youth.

[16] David A. McMurray, "La France arabe," *Post-Colonial Cultures in France*, Alec C. Hargreaves and Mark McKinney, eds. (London; New York: Routledge, 1997), 26-39.

[17] "le fait qu'*aficionados* du raï et troupes du FIS sont souvent un seul et même public désespéré." Marie Virolle, *La chanson raï de l'Algérie profonde à la scène internationale* (Paris: Karthala, 1995), 22.

[18] Marc Schade-Poulsen, *The Social Significance of Raï: Men and Popular Music in Algeria* (Austin, TX: University of Texas Press, 1999), 79.

[19] Schade-Poulsen, 83.

[20] Schade-Poulsen, 87.

[21] Hafid Gafaiti, "Between God and the President: Literature and Censorship in North Africa," *Diacritics* 27.2 (1997): 59-84. Gafaiti's discussion, however, does simplify the political situation in Algeria, which was never a simple dichotomy between the FIS and the FLN. Many other (Islamist or not) oppositional forces exist; for example ten oppositional parties united in Rome in 1995 to oppose the regime. Also worth noting is Gafaiti's use of the term "fundamentalist"–perhaps an expression of his strong left-wing background.

[22] Gafaiti, 70.

[23] Gafaiti, 78.

[24] Recent years have seen the emergence of many fine works on gender in postcolonial studies; see for example Leila Ahmed's *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate* (New Haven: Yale UP, 1992); Deniz Kandiyoti's "Identity and Its Discontents: Women and the Nation," *Millenium: Journal of International Studies* 20.3 (1991): 429-43; Partha Chatterjee's *The Nations and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories* (Princeton: Princeton UP, 1993); and Chandra Talpade Mohanty's "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses," *Third World Women and the Politics of Feminism*, eds. Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo and Lourdes Torres (Bloomington, Indiana UP, 1991).

[25] Gafaiti, 72.

[26] "Gai et séduisant pour certains. Une pollution irritante pour d'autres. Une

1989 with the project of instituting an Islamic state in Algeria. The FIS, however, is not simply an oppositional Islamist party, as it sees itself as the legitimate heir to the Algerian revolution. The Algerian saying "Le FIS est le fils de l'FLN" ("The FIS is the son of the FLN"–playing on the similar sound in French of FIS/fils) reflects the relationship of continuity as well as opposition desired by FIS. The FLN (*Front de Libération Nationale* or the *National Liberation Front*) is the army-backed, secular ruling party.

[5] Cheb/Chebba means youth, and is the title given to the contemporary generation of Rai singers. *La banlieue* (the suburbs) also can refer to immigrant housing projects (otherwise known as *cités* or HLM) in the suburbs of large French cities, two of the most important of which, Paris and Marseilles, are located to the north of the city.

[6] Mahmoud Zemmouri, dir., *100% Arabica*, videocassette (Fennec, 1997).

[7] Merzak Allouache, dir., *Bab al-Oeud City*, videocassette (Le Matin, 1994).

[8] Khaled was briefly imprisoned when he returned in 1991.

[9] Mehdi B. de Graincourt, "Cheb Mami: 'Je ne suis ni le prince ni le roi du raï," *Teleplus* 165 (September 19-25, 1998): 12.

[10] "Raï et islamisme se disputent la majorité de la population algérienne, celle des faubourgs populeux. Raï et islamisme touchent surtout, majoritaire de cette majorité, la jeunesse algérienne. C'est-à-dire les trois quarts du pays. Les plus grandes stars du raï et les plus intransigeants des islamistes viennent du même milieu, celui des familles pauvres." Bouziane Daoudi and Hadj Miliani, *L'aventure du raï: Musique et société* (Paris: Editions du Seuil, 1996), 30.

[11] Mark Schartz, "Interview with Cheb Mami," *Barnes and Noble Magazine* (October 1999), 11 November 2001 <http://www.stingchronicity.co.uk/chemmn99.html>.

[12] Joan Gross, David McMurray and Ted Swedenburg, "Arab Noise and Ramadan Nights: *Rai*, Rap and Franco-Maghreb Identities," *Diaspora* 3.1 (1992): 119-55.

[13] Gross et al., 126. "Minority" here probably should be read in terms of its ethnic and racial meaning in the United States, those outside the hegemonic power structure. One can think here of the corpus of Rai songs decrying the problems of racism and xenophobia in contemporary France, and the way in which simply subsuming Rai into narratives of adolescent revolt would diminish its political power.

[14] Arjun Appadurai identifies five frameworks through which the relationship of global cultural flows can be investigated—ethnoscapes, mediascapes, technoscapes, financescapes, and ideoscapes—all part of the new

of cultural movement and exchange within World Music, are clearly warranted. The continued popularity of Rai within Maghrebi culture (in both Europe and North Africa), as well as its ability to adapt to changing musical and social sensibilities, suggest that Rai remains a powerful form of cultural expression, participating in the construction of a transnational Maghrebi identity.

In addition to mapping out the ways in which Rai has contributed to a political (and transnational) Islamic identity, this article also has sought to explore the ways in which Rai participates in the construction of a masculine identity. This is not to say that women do not contribute to the production or consumption of Rai, but that political events and shifting social norms have masculinized Rai, and marginalized women's participation in this musical genre. Contemporary Rai is primarily about the production of a particular kind of masculine Maghrebi identity, that of the young Muslim male, struggling to overcome sexual and personal frustrations, longing for the homeland, and engaging in both *haram* (forbidden) and *halal* (licit) behavior. It is thus the productive tension, rather than the binary opposition, between Rai and Islam that contributes to the construction of masculinity in transnational Maghrebi identity.

Notes

[1] Maghrebi in this study means those of Algerian and Moroccan nationality or heritage.

[2] The origins and concerns of Rai will be discussed in greater detail later in this study.

[3] For the purpose of this study, Islamists (adherents to Islamism or Political Islam) are individuals and groups whose goal is to change society based on guidelines derived from Islam. This differs from the concept of "fundamentalist" which Beinin and Stork (among others) argue is, "inescapably rooted in a specific Protestant experience whose principal theological premise is that the Bible is the true word of God and should be understood literally" and is thus mistakenly applied to Muslims in the term "Islamic Fundamentalists." Joel Beinin and Joe Stork, eds., *Political Islam: Essays from Middle East Report* (Berkeley: University of California Press, 1996), 3. While I believe the term "Islamist" is more accurate in the context of this study, the term "fundamentalist" does appear in quoted material.

[4] In French this is the *Front Islamique du Salut*, originally formed in March

nected to its cultural and religious (Islamic) roots. Enjoyed by Algerians and Moroccans on both sides of the Mediterranean, it has also become an integral part of the French and World Music scene. The specific goal of this paper has been to reveal some of the complex relationships between Rai and Islam that contribute to the construction of a gendered and transnational Maghrebi identity. In doing so, one of its primary tasks has been to reveal how and why the "Rai versus Islam" binarism is a falsely constructed combat zone that serves to further the political interests of the FIS and the FLN, and the financial and neocolonial interests of the Western music industry.

In the struggle for the control of Algeria's youth (who form a large majority of the population), both the regime and the Islamists have seen Rai as a potentially powerful yet dangerous force. When it became clear that Rai's message of social dissatisfaction could no longer be ignored, the FLN tried first to contain and then silence what they saw as political detractors and potential adversaries. The position of the FIS was even more difficult, for many of their supporters, the young disaffected men of Algeria, were also the greatest fans of Rai. A campaign by the Islamists to silence the singers followed, based largely on the repudiation of Rai as an un- or anti-Islamic form of music. While this was primarily implemented through forms of social disapproval and censorship, violent and even deadly methods were also used to discourage young people from listening to Rai, and from participating in what was seen by the most conservative elements in Algerian society as a corrupting and neocolonial activity. Regime claims against Rai and its followers also accused it of being a neocolonial and inauthentic expression that threatened purer forms of Algerian culture. Additionally, Rai singers were accused of helping to incite the riots of October 1988. This is a charge the singers vehemently deny, and in fact during this earlier period they worked hard to distance themselves from any direct political involvement.

More recently, and especially with the relocation of many singers to Europe, Rai has openly embraced its political component in addition to its cultural heritage. This can be seen in songs that speak directly to the social problems surrounding the *beur* population in France and elsewhere. Rai's increasing popularity outside of its Maghrebi fan base has increased its participation in the World Music genre, making it vulnerable to neocolonial cultural and financial desires. Further exploration of the cultural and economic impact of Rai's increasing global popularity, as well as the complicated network

fact, the song seems to be a mixture of two separate melodies,[77] which are held together by the new lyrics. This mixture (of two "dance" melodies with religious lyrics) is somewhat disconcerting, allowing for the kind of disconnection between words and music mentioned by young men who tried to explain why it is permissible to listen to Rai at weddings. "Prophète" was recorded by the singer Rabi Youmni in a Moroccan version of *derija*, and was included on a CD entitled, *Moroccan and Algerian Raï: The Gold Collection* (2000). This is a song of repentance, in which the speaker asks for forgiveness for succumbing to worldly temptations. While the verses employ highly symbolic language, the refrain is transparent,[78] repeating many times a phrase familiar to all Muslims, "God is Great":

> [Refrain] Let's go visit *Sidi*, whose light is radiating
> God is Great
>
> We satisfied our thirst
> We drank from the well of Zamzam
> God is great

This song brings into play local practices of Islam, such as pilgrimages to the tombs of Muslim *walis* or holy men (generally addressed as *Sidi*), as well as the suggestion of the greater pilgrimage (*the Hajj*) to Mecca, where the well of Zamzam is located.[79] Intercession is also being sought, this time from the *wali* rather than the Prophet's daughter. The inclusion of Khaled's "Madeeh," as well as Youmni's "Prophète" on Rai CDs suggests that the producers (singers) and consumers (fans) of this music do not draw clear distinctions between religious music and secular music, nor do they exclude religious songs from a Rai repertoire. For the consumers of Rai music, the binary opposition between Rai and Islam is not inherent, but rather as I have asserted throughout this article, one that is constructed and manipulated to achieve particular political objectives.

Concluding Remarks: Rai, Islam and Men in the Global Arena

Rai is a complex musical, social and most recently political phenomenon that defies easy categorization. At once an expression of adolescent protest and social dissatisfaction, it remains firmly con-

ferent songs ("Wahrane Wahrane" and "Wahrane") which are named after the city. The first is based on a song recorded in 1950 by Ahmed Wahby, the second appears on the 1992 *Khaled* CD, which also features his first international hit, "Didi."

The following two songs are compelling examples of the way in which the multifaceted and intertwined relationship of Rai and Islam plays out in the music. The first song "Madeeh" was performed by Khaled at the 1993 *1-2-3 Soleils* concert in France, uniting *beur* Faudel and Algerian Rachid Taha with superstar Khaled. This 1993 concert was released as a best-selling double CD, and made into an award-winning film, garnishing the 1994 César award, the French equivalent of an Academy Award, for best music in a film, suggesting an acceptance of Rai into mainstream French culture. The concert also featured guest musicians significant to the larger Arab world, the violinists who had formerly performed in Oum Kelthoum's orchestra, suggesting a connection to more mainstream (even classical) Arabic music, as well as a kind of return to influences from the 1950s.

"Madeeh" is a partial reprise of a well-known religious (*medh*) song. Opening with the repeated lines, "Allah ya Allah, Habib Allah" ("Allah oh Allah, Allah's Beloved"—meaning the Prophet Mohammed), this is an explicitly religious song from beginning to end.[75] The speaker then implores his audience (which we later find out is Lalla Fatima Zohra, the Prophet's daughter) to pray for the Prophet and his Ten Companions. The speaker is seeking the intercession of Lalla Fatima for the sins he has committed during his life. It is the "Night of the Tomb" (*Leilat el Qabr*),[76] and he sees himself stretched out in the tomb, awaiting divine judgment. Yet he seems optimistic about this judgement for in the end he asks Lalla Fatima to build for him a palace in Paradise. While a song this overtly religious might seem out of place in a Western concert of popular music, at a Rai performance it is completely in synch with the cultural roots of the music, as well as the cultural ties of the North African audience. And re-interpreting this religious song in a foreign and secular location does not seem to diminish its spiritual message; rather it combines two of the singer's (and his audience's) identities–Rai and Islam.

The combination of popular music with religious sentiment is not strictly an Algerian phenomenon, for it is also apparent in Moroccan Rai music such as the song "Prophète" ("Prophet"). This song differs from the previous in its juxtaposition of melody and lyrics, combining religious lyrics with a throbbing modern beat. In

rarely done in a subversive manner, but rather in the form of a call to help guide the singer, or to ease his suffering. Virolle identifies many examples of popular religion in song lyrics, such as magic, talismans, and invocations to local *walis* or holy men and women.[71] For example, the popular and often-performed "Abdelkader" calls on this Sufi master to ease the singer's pain and suffering at having been rejected by the sweet girl of his homeland, effectively combining elements of love, spirituality and nostalgia for the homeland.

This combination of spirituality and nostalgia can be seen in the popular "Ramadan Nights" radio broadcasts in France.[72] Weddings and other religious ceremonies have played central roles in the performance of Rai and its precursors in Algeria, often as sites for transgressive behavior that is still within "acceptable" limits for the larger community. In the Diaspora, however, the linking of Rai with Ramadan, arguably the holiest month in the Muslim calendar, is doing somewhat different work. For Maghrebi immigrants, listening to Rai, or requesting and dedicating songs during the "Ramadan Nights" radio programming is a way to ease the burden of exile, and to participate in communal nostalgia for the homeland.[73] The opening lines of Cheb Mami's 1999 "Bledi" ("Homeland")[74] demonstrates the nostalgia, which in the case immigrants born in France, is an imagined homeland:

> My homeland is Algeria
> And because of her I don't know what to do.
> I am at a loss
> I want to go to visit her
> How does one get used to
> making easy separation from you–I cannot
>
> And I cannot forget dear 'Anaaba and Qsantina
> [Constantine], and dear Sateef
> My homeland, its women burn in my heart and illuminate it.
> How does one get used to
> making easy separation from you–I cannot

While Mami's song names places in Eastern Algeria (perhaps in the effort to create a more inclusive nostalgia), the most commonly identified site is the city of Oran in Western Algeria, the birthplace of Rai and many of its most famous singers. Khaled alone has two dif-

As I have demonstrated, the hostile relationship between Rai and Islam is one that has been constructed by the FLN and the FIS as a way to contain what they view as a subversive subculture that has the power to attract a large segment of Algeria's population–its youth. The West has also chosen to focus on the same characteristics as the Islamists and the government, but instead of condemning Rai singers for promoting illicit and "vulgar" behaviour, it applauds them for it, or uses these characteristics as a way to "prove" racist assumptions, such as the excessive sexual appetite and general degeneracy of the Arab male.[68] Rather than Rai and Islam being diametrically opposed, I suggest that they actually are inter-related, and that they both play a role in constructing a particular kind of Maghrebi masculine identity.[69]

Because the increasingly conservative atmosphere and the shift in venue from the private to the public sphere of Rai performances in Algeria has largely excluded women, it is now men who are performing the traditional religious songs. Singers sometimes include the *shahada* (profession of faith) in the openings of songs, thereby establishing their Islamic identity, and placing the performance within the limits of the licit (*halal*). Virolle attributes the male use of Islam in Rai music in part as self-interest and a desire for legitimization. By including religious songs Rai is positioning itself at the center, rather than the margins, of Algerian culture.[70] The inclusion of songs expressing religious or spiritual sentiments erases the forbidden or illicit aspect of attending a Rai concert, whether in an Algerian cabaret, or a French auditorium. In addition to Virolle's assertions about the legitimizing aspect of performing religious songs, these songs are also part of the larger Rai corpus from which today's singers, just like yesterday's, continue to draw for inspiration and a sense of musical and cultural continuity. Additionally, Islam is a fundamental part of their individual and (trans)national identity, and continues to play a large role in the singers' lives, whether they are actively practicing Muslims or not.

Rai also has its own vocabulary of words and images, relying on intertextuality and audience familiarity to heighten emotional identification on the part of its listeners. Many songs with non-religious themes draw on Islamic symbolism and vocabulary, both of which form an integral part of daily life and expression in Maghrebi communities. God is constantly invoked in songs, as well as the Prophet Mohammed. This is

Artists like Mami, Khaled and Remitti are politically active members of progressive organizations who often perform at benefit concerts for Algerians and other disenfranchised peoples.

While Rai singers are anti-FIS, in no way were or are they anti-Islamic.[65] As Chaba Zahouania, famous for the sexually provocative lyrics of her 1987 duet with Hasni "Beraka" ("The Shack"), expresses her fear at recent events (early 1990s, during the height of the killings), and what she sees is her role as both a Rai singer and a good Muslim:

> I have children, my parents . . . I'm afraid. They didn't kill Hasni. They shot at Algerian youth. We don't sing of politics, but only of love, the problems at the heart of the family in the style of: "Give back my children," or "he drove me from the house," etc. I have five children, I'm not going to stop, what else will I do? Moreover, I've always wanted to sing. At fifty, I am going to stop, to go to Mecca . . .[66]

Cheikha Djénia, famous for her duet with Cheb Abdelhal "Rah igaber" ("He's Hitting on/Picking up Women"), and whose quote inspired the title of this article, continues along the same lines as Chaba Zahouania, refuting the politics of the Islamists, but also refusing to be denied her Muslim identity by them either:

> They have their politics, it's their business, and me, I have mine, it's feeding my children. I sing to raise them. Most of the young bearded ones like Rai. They try hard to control themselves. There's nothing that can be done; the rest, it's politics. Before, weren't all Algerians Muslims? I, too, I am a Muslim.[67]

While her assertion of Muslim identity does write certain Algerians (such as Jews) out of the national narrative, it also presents a fundamental belief of Djénia and other performers; being a Rai singer does not in any way negatively influence their fundamental identity as Muslims. She is also pointing out here the crucial fact that supporters of the Islamist group FIS and fans of Rai were often one and the same. The final section of this article will explore this crucial and often contested or obscured element of Rai—Islam.

> There is no connection between Rai and the violence of October.[60] Rai does not encourage revolt. It is a thing of the young to amuse themselves and to forget their troubles. Rai, it's the ambiance, the fiesta, not at all political. During the events, we did not leave our homes. Journalists interrogated us, but it is up to the specialists to respond, not us. We are not involved in politics or anything else, only music . . .[61]

Despite the Rai community's public distancing of itself from any overt or covert political motivations, FIS's political victory in the first free municipal elections in Algeria since independence (12 June 1990) resulted in a direct assault. In Oran where the FIS had won the elections, concerts were forbidden, and singers became targets for verbal and physical attack. Many former fans and participants in the Rai industry, caught up in the excitement or fearing for their own safety, now shifted allegiance to the FIS and began harassing others who did not "mend their evil ways." In 1992 Cheb Hasni, by now a celebrated singer of the sentimental "love Rai" subgenre, reacted to the new atmosphere; "We were all on the black list, male or female youth. With the FIS, no concerts, no festival, Oran was dying."[62] Two years later, he was assassinated by Islamists. Other singers began to speak out against what they perceived as an unfair targeting by the authorities and Islamists. Fadela (wife of Sahraoui) reacted to the interdictions by the Islamists of all Rai concerts (and of all music, except religious) in Oran; "Neither they nor we had anything to do with each other. We will always play Rai because, FIS or not, that's what the youth want, even those who voted for the bearded ones [the Islamists]. People chose the FIS because they had problems of housing, of work, of boredom."[63]

More recently, singers have identified their songs as political expressions, especially since many can do so from the relative safety of France. In a recent CNN interview, Mami identified Rai's main purpose as being one of protest since the ascendance of the FIS in Algeria;

> As an Algerian . . . I was very shocked to see my country plunged into horror. But as a singer it was combat. Every time I did a concert and saw the youth carrying the Algerian flag–it was like a resistance. Algeria is fighting against its pain and unhappiness–against people who wanted to kill it. It was fighting through rai.[64]

for it lacks the driving rhythms of much of today's Rai music, being much closer to its *bedoui* and *Oranais* roots. It is not surprising, then, that many of today's superstars and up-and-coming singers are male. And given the years of political unrest and social oppression (not to mention real physical danger), it is also not surprising that much of today's music is being produced and consumed outside of Algeria. With the introduction of *beur* (Algerian immigrants or first-generation Algerians in France)[57] singers and sensibilities into Rai, new themes and ways of reflecting the concerns of its public needed to be found. What happened, in fact, was the politicizing of Rai performers and Rai songs. The next section will explore this shift from apolitical to political that accompanied Rai as it moved into the Diaspora, perhaps in part taking advantage of the new liberties (less censorship), but also in response to the targeting of Rai as an enemy by political Islam.

The Politicizing of Rai: Islamists and Rai

It is often repeated that postcolonial Algeria can be considered in terms of three letters—FLN (*National Liberation Front*), FIS (*Islamic Salvation Front*), FFS (*Socialist Forces Front*)–to which we can more recently add GIA (*Armed Islamic Group*), and RAI.[58] Initially, Rai singers distanced themselves from any political and public platform, claiming instead to be representing the sentiments and desires of the common people, to which they belonged. Responding to the question posed endlessly in the Algerian press, whether or not Rai is vulgar, singer Sahraoui explains;

> Rai . . . sings in dialectical Arabic the truth, social life. We sing about what goes on, but each word corresponds to its melody. However, there are still some who say that the youths are tramps that sing, drink and go on their way. We sing sentimental words and everyday words, what's vulgar about that?[59]

Even though Rai in the late 1980s and early 1990s was being directly and indirectly connected to political events and unrest by the media and government, singers still continued to publicly deny that the music was a call for rebellion, or had any direct or underlying political project. Speaking after the 1988 strikes, and the violence that ensued in Algeria, Sahraoui exclaims;

Along with the shift in venue from private to public, and its ensuing gender implications, there also seems to have taken place a shift in public opinion toward Rai around the same time, perhaps because it was being performed in cafés and cabarets, former French colonial spaces, and also those more directly associated with drinking, women of ill-repute, and the general reek of decadence. This more critical attitude toward Rai also seems to reflect the growing conservatism of the society, as well as the inroads being made by political Islam. Listening to Rai becomes more and more complicated, as there is a shifting but recognized hierarchy that denotes who can listen to Rai in whose presence. For example, young men rarely listen to Rai in the presence of a male of superior status (a father, uncle or older brother), while many felt comfortable listening to certain types of Rai in the presence of females of their family. Others only listened to Rai with the door closed, or when outside of the house with friends (such as at cafés, bars, or the beach). Before the rise of the Islamists, they would also hear Rai at rare "disco" parties, concerts and bars.[54] In the Diaspora there is a certain loosening of these restrictions, as some females are more likely to have access to these public venues. Yet the one universally acceptable place to listen to Rai publicly, and in front of any family member, continues to be the wedding celebration. As Cheb Hamid explains, "in the marriage celebrations, nothing but Rai is requested."[55]

Weddings are complex sites that at once uphold cultural and religious norms, while providing the possibility for transgression (such as the fairly open mixing and dancing together of men and women in what is often a sexually charged atmosphere). When young men were asked why Rai, considered shameful or forbidden in other milieus, was acceptable at weddings, they simply answered; "I don't know, when we party we forget about the words," "at weddings we blow off steam" and "at weddings we lose our heads."[56] Weddings, then, provide an important site for the production (there are often live orchestras) and consumption of Rai music, and are a fertile topic for further investigation.

Though Rai continues to be appreciated by both male and female fans, it has come in recent times to be associated more strongly with a male sensibility and with a male viewpoint. There continue to be important contributions made by female singers, but their work is often seen by the younger fans as part of an older generation, that of the *cheikha* rather than the current generation of the *cheb*. While many appreciate the corpus of Remitti, others find her music less accessible,

ings, they felt inhibited to play cassettes or discuss songs outside of this circumscribed space. In fact Hasni refrained from listening to Rai in front of his father;

> being a man himself, he considers raï to involve debauchery, alcohol, beer. It is used for drinking, to get drunk, to smoke hashish, to get a woman, to forget the future. The idea of the father is that as long as his son listens to raï he will waste his youth. Yet he knows I do it. He knows I listen to raï. He knows I love raï. He knows I write raï, but sometimes you are serious and sometimes you are not: *shwiyya rabbi, shwiyya galbi*, a little for God, a little for my heart . . . You do this and you do like that, you don't say your prayers and you believe in God, you believe in God and you don't pray. That's how it is, raï. It is all I like . . .[51]

Not only has Hasni expressed the way Rai participates in the construction of a particular kind of masculine identity (young, transgressive), but he has also connected it to Islam. While listening to Rai, in his formulation, does not negate religious belief ("you believe in God"), it does seem to preclude being a practicing Muslim ("you don't say your prayers"). He is not referring to a political Islam (such as that promoted by the FIS), but a practical and personal system of belief and behavior. Being a fan of Rai, and participating in its masculine culture does not mean taking an actively anti-religious stance, but it does mean that practicing the pillars of Islam would be engaging in hypocritical (and for the time, undesired) behaviors. That is why other young men interviewed by Schade-Poulsen who began to practice their religion, or to participate more actively in FIS politics, felt they could not longer listen to Rai.

Several critics believe that Rai culture is at best ambivalent in its attitude toward women, simply reflecting the larger Algerian (and Maghrebi) society that is fundamentally conservative and patriarchal. Told from the male point of view, many of the songs speak of the suffering of a young man, a suffering that is often caused by a woman,[52] as well as the difficulties they face in daily life. A common thread through Schade-Poulsen's discussions with young men reveals a rather negative and critical attitude toward women, often using different terms for prostitute to describe women in the songs, as well as women who frequent the cabarets where Rai is performed.[53]

> A space of conviviality and confrontations, at once marginal (nocturnal, hidden) but central within a certain culture of masculinity. Sexuality, alcohol, music and dance–the liberation of the body, the annihilation of *l'aql* "reason"–these are the ingredients of these nights. Money and virile defiance, the transposition of elements of the exterior social law, constituting the engines of their unwinding. For the less wealthy, the youngest, the most at ease, there were the *bastat* "fiestas," outings where they improvised illicit spaces, in beer shacks [sheds], back rooms of cafés, in the woods, on the beaches, etc.[50]

While Rai continues to be played at weddings and other family gatherings, it is increasingly associated in the minds of the Algerian public with a certain kind of forbidden and transgressive lifestyle. It also has become increasingly associated with a masculine identity, which is highlighted by the growing presence and popularity of male singers, who are free to enter these male spaces. While some female singers continue to perform publicly (even in bars and cabarets), the stakes are much higher, for they have to take into consideration their reputation and that of their family in a way that is not true for male performers. Even during recording sessions, gender differences can be noted, for while male singers often socialize with the musicians and technicians, females remain isolated and protected within the studio.

During the same time period another trend also became apparent. It was often young adolescent boys with higher-pitched voices who began to perform many of the songs previously sung by women. Thus a new generation of singers began to take over, dubbed *cheb* or youth by the press. These *chebeb* (plural for *cheb*), many born in the 1960s, had grown up with the legacy of world-wide liberation movements and the rock revolution. But they were also coming of age when the first cracks in the nationalist's dreams were beginning to show, with increased problems of unemployment, religious and political unrest, and migration not only from country to city, but also to Europe, where problems of racism, and *déracinement* (uprootedness) often awaited the new immigrants.

Hasni, one of the young men interviewed by Schade-Poulsen, explains his understanding of the forbidden aspects of Rai culture, which limit it to a kind of male identity and consumption. While he (and other males interviewed) felt free to listen to Rai in front of female members of their family at weddings and other family gather-

the Prophet's birthday, or during pilgrimages to tombs. Because of the strong connection to family and social or religious functions, singers often were women as well as men, and were referred to as *cheikha* or *cheikh*. While these performers were not necessarily labeled *haram* (forbidden), their status was ambiguous, and they were marginalized and considered by many to be morally suspect.[48] Shifts in venue began to occur in the 1960s-1970s, from the family gathering to the anonymous and public sphere of the café, nightclub (*boîte*) and cabaret. These were male spaces, and out of bounds for women *de bonne famille* (of good family) who wanted to preserve their reputations. These were also European spaces of the former French colonizers, and were more dangerous for Algerian women (than men), for the women carried the honor and purity of the entire culture.

Post-independence Algeria was strongly nationalist, and there was a desire to rid the country from what was seen by many as the excesses and corruption of the long period of French colonial rule (1830-1962). Prostitutes, dancers, singers, and other "marginal" women were to be "rescued" by the regime, re-integrating them into more acceptable and traditional female roles. Recent gendered readings of nationalism and postcolonialism have exposed the patriarchal underpinnings of the narratives of both the colonizers and the colonized. While "woman" can be used in nationalist discourse as a form of resistance, it is almost always within a patriarchal framework. The continued oppression and marginalization of women and their concerns is not merely an undesired and temporary by-product of nationalist discourse, but rather inherent to the discourse and system of nationalism, and this became evident in the desire of the nationalist FLN to recuperate a more conservative vision of Algerian womanhood. Islamist narratives of gender such as those constructed by the FIS expressed a similar desire.[49]

Virolle explains how the shift of Rai to these marginal spaces are part of the construction of the contemporary Algerian male. From the 1970s onward, Rai's shift to *elkabari* (the cabaret) began to link the performance of the songs (not just the sentiments expressed in them) in a much more direct way to forbidden aspects of Algerian society. Audiences now came to consume alcohol, women and the spectacle. A kind of community was assembled around these performances, albeit a very masculine community:

even anti-Islamic sentiment. The same singers (then as now) who sang of love and alcohol also performed religious or mystical songs without either the performer or the audience seeing this as controversial. All of these themes expressed in the local musical styles resonated with the daily lives and struggles of their national audience.

The stage is now set for the appearance of modern Rai in the late 1970s and early 1980s. Because of women's participation in the *Oranais* musical scene before independence, their continued presence in Algeria's Rai milieu can be anticipated. Unfortunately, with a few important exceptions such as Fadela and Remitti,[44] increasingly they have been written out of Rai's public and international growing popularity over the last two decades.[45] In fact, Rai has become increasingly and hegemonically male over the last two decades, and it is this phenomenon that forms the next part of my inquiry–the masculinization of contemporary Rai music.

The Masculinization of Contemporary Rai

Exploring constructions of Arab masculinity is a new but burgeoning area of study, perhaps in part as a response to extensive feminist (and female) interrogations of, and challenges to, patriarchal Islamic/ist and (neo)colonial representations of women. Like studies of, and by, Arab and Middle Eastern women, this field is still struggling to find an "authentic" voice that takes advantage of current scholarship without being subsumed into pre-existing (and Eurocentric) categories.[46] Young Maghrebi men find themselves in similar situations, struggling to find ways to describe their experiences that are "authentic" both to their Islamic heritage and their transnational present. Gross et al. describe the most common way of negotiating this hybrid Maghrebi identity as a project of creating "livable zones" within French society which involves neither total assimilation nor abandonment of their "Arabnesss."[47] This is exemplified by today's Rai, which draws on an Algerian heritage in combination with elements of suburban (*banlieue*) life. Many recent songs include contemporary immigrant issues (racism, unemployment, nostalgia) and musical styles (such as rap), and have been claimed aggressively by young male immigrants as expressions of their daily existence.

In the earlier periods, *bedoui* and *Oranais* precursors to Rai were commonly performed in what can broadly be considered the private sphere; at weddings, circumcisions, gatherings to commemorate

assuming the allure of disillusioned satires or alarmist prophecies."[36] Rai artists such as Khaled and Cheb Mami continue to interpret songs from this period, and some have even become modern Rai standards such as El-Khaldi's "Bakhta" recorded by Khaled, and Cheikh M'hamed 'Er-Rouge's "Ya el marsam" ("Oh Sanctuary") which helped launch Cheb Mami into superstardom in the early 1990s. These "love" songs had never dropped out of *Oranais* musical circles; for example all three were part of the repertoire of Blaoui Houari, the most influential *Oranais* singer of the 1950s. Perhaps the most well-known contemporary Rai song that can trace its roots back to this early period is "Abdelkader ya bou aâlem" ("Abdelkader Oh Flag Bearer") written by the mystical poet Abdelkader Bentobjia (1871-1948) about the twelfth-century Sufi saint Sidi Abdelkader El Djilani, eponym of the Maghreb's most popular Sufi order.[37]

Growing anticolonial and nationalist sentiment was also apparent in the songs of this early period, some of which have been actively reworked and reclaimed by today's Rai singers.[38] Khaled, for example, acknowledges the importance of Ahmed Benharrath's (d. 1920s) "Biya daq el mor" ("Life Has Grieved Me")[39] which parallels the suffering felt by a woman at the death of her brother to that of early anticolonial fighters by including a refrain of the poem in a song on his 1993 *N'ssi N'ssi* (*I Forget, I Forget*) album.[40] He also records an updated version of Houari Hanani's political "S'hab el baroud" ("People of the Gunpowder") on his 1989 release *Kutché*, originally written in response to French celebrations of the centennial of the colonization of Algeria.[41]

In addition to the cheiks, women in Oran also made important contributions to Algerian music during the interwar period, especially but not confined to the form of traditional female orchestras called *meddahate*. Like their male counterparts, these female performers treated a large range of topics from, "carnal embraces, cruel infidelities, alcoholic intoxication [to] the mystical Muslim odes, from which derives their acclaimed name, meddhate."[42] Their religious repertoire included mystical poems written by Abdelkader Bentobji. Other songs spoke of drinking and other illicit topics, such as Aïcha el Wahrania's "Mama sekkertek china" ("Mama you have bad wine"), popularized in the late 1920s.

Thus male and female singers of Rai's indigenous early *bedoui* and later *Oranais*[43] roots often ventured into thematic territories that are subsequently considered part of Rai's transgressive, vulgar and

Musically, Rai is a blend of *Oranais chaâbi* (popular folk) music, Andalusian music, Moroccan popular music, Spanish music, Egyptian music popularized in the 1950s in films by Mohamed Abdelwahab and Oum Kelthoum, and more recently infused with rock, blues, jazz, reggae, funk, salsa, techno and rap.

Sung primarily in the North African dialect of Arabic called *derija* (and often in *Oranais* or other regional dialects), Rai has attracted Algerian and Moroccan fans for decades. Although Tunisians speak a similar version of Arabic, they have their own genre of popular music called *mizwid* (named after the bagpipe-like instrument) that often takes the place of Rai in a Tunisian context. Following the permanent and growing population of Maghrebi immigrants to France, and increasingly throughout Europe and North America, Rai's reach can be felt worldwide. While Rai entered the global marketplace in 1990 with Khaled's megahit "Didi," its global visibility has been energized recently by the 1999 Cheb Mami/Sting duet "Desert Rose." Khaled, too, has increased Rai's visibility and stretched its musical borders by performing duets with Egyptian pop star Amr Diab ("Amarain," "Two Moons"), as well as performers from Pakistan, Greece, France and Israel.[34] Both Khaled and Mami have recorded Rai/rap hybrid songs with popular French rappers such as Kmel and Imhotep, as a way to remain relevant to their principal constituency–Maghrebi youth.

While recent years have seen the addition of electric and Western instruments, and the blending of Rai with non-Rai singers and musical styles, many of its most lauded (or most critiqued) characteristics such as its hybrid musical style, its political nature, and its treatment of forbidden or "unIslamic" themes (such as drinking and illicit love), can all be found in Rai's Algerian precursors. These themes are also commonly found in classical Arabic poetry that is known throughout the Arab and Muslim world. Modern Rai can trace its roots to the urbanization of the *bedoui*[35] (rural) music of Oran around the turn of the twentieth century, which developed in the next generation into a local (Western Algerian/Eastern Moroccan) style. The itinerant poet-performers of *bedoui* were known as *cheikh* or master, and included singers such as Cheikh Hachemi Bensmir (1877-1938), Cheikh Benyekhlef Boutaleb (1883-1957), Cheikh Madani (1888-1954), Cheikh Hamada (1889-1968) and Cheikh Abdelkader El-Khaldi (1896-1964). Like modern Rai singers, these performers of the early twentieth century favored "the musical mixing and the liberty of tone, cultivating irreverence, even provocation, in evoking impossible passions, tawdry love affairs, or

> Both authoritarian socialism and fundamentalist Islam are based on an obsession with unity, monotheism, be it secular or religious, that by definition cannot bear multiplicity. Neither can bear diversity of thought; neither can accept the questioning of the principle of transcendence, whether it is designated as the Revolution or as Allah, by which everything must be defined.[33]

Because Rai (like the work of many other Algerian artists and intellectuals) speaks of the struggles of everyday life, it can be seen as performing social critique. As a subculture, it disrupts the hegemonic discourse of the nation, and allows for another way of imagining society and identity that does not necessarily fit with that proposed by the government or the Islamists. And while the FLN regime is socialist, it also draws on Islamic and patriarchal traditions, neither of which would support a subversive youth culture. Rai seems to have been seen as a convenient and visible scapegoat by the FLN who blamed Rai singers for helping to incite the anti-government riots of October 1998. It has become clear that the conflict between Rai and Islam is one that is at least in part imposed on Rai, and is a by-product of the power struggle in Algeria between the FLN and the FIS. Both of these political groups have engaged in censorship, which has led to the exile, imprisonment and even death of those who either directly or indirectly speak out against their authority. Before examining in greater detail the reaction of Rai singers to increasing censorship and danger, or presenting evidence to support my claims that Rai and Islam can be complementary (instead of, or in addition to, adversarial), I will provide a brief overview of the cultural, political, and musical roots of Rai.

The Roots of Rai Music

Deriving from the verb *ra'a* "to see" in Arabic, the noun Rai (*rai*) carries the meanings of opinion, advice, point of view, and in many of the songs, the idea of destiny (*mektoub*) typically of a bad, evil or arbitrary nature. Most sources trace Rai's precursors to the 1920s-1930s, with its modern form taking shape in the mid 1970s-1980s. It is geographically located first in Western Algeria (Oran/Tlemcan) and Eastern Morocco, and then in French cities such as Paris and Marseilles, again following the migrations of Algerians, this time from Oran to the former French colonial metropoles.

and immoral behavior that is so often lauded in the songs and lived by the singers and their fans.

By the late 1980s, Rai had become one of the most popular topics of the Algerian press, and in 1994 an Arabic language weekly journal named *Raï* was launched. Yet the press's treatment of Rai was paradoxical, on the one hand valorizing Rai as part of the national culture, on the other focusing on what were seen as its negative qualities (the underclass origins of many of the singers, the use of simple language rather than great poetry), and suggesting that the popularity of Rai could lead to the downfall of higher forms of national culture, such as Andalusian or *chaâbi* music.[30] The attitude of the press (which was primarily the attitude of the regime) was paternalistic at best, resulting in an attempt at official appropriation after the overwhelmingly enthusiastic reception of the Rai performers at the July 1985 Festival of Youth inaugurating the vast cultural-commercial Riadh el Feth complex. A month after the festival, Lieutenant-Colonel Snoussi (director of the state's Office of Riadh el Feth) and his staff decided to "take responsibility for Rai" ("prendre en charge le raï") in light of its growing national and international importance. In a 1986 interview Snoussi explained what he believed to be Rai's purpose and destiny:

> Rai, for us, constitutes a podium for this youth that have a need to "break out." It is for that that we grant it such an importance. I'd rather see a young person come dance to Rai at Riadh el Feth than loiter in cafés. In addition to that, Rai is in the process of becoming an event of international import. And who's to say that Rai will not make Algeria better known to the world than its gas?[31]

This was a way for the regime to control both Rai and its proponents, who otherwise might be succumbing to the temptations of the unemployed (alcohol and drugs), or stirring up political action against the failures of the government.

Still, Rai was not fully embraced or accepted by the government, but rather seen as a phenomenon that was safer to appropriate than ignore. There were still problems of censorship faced by singers and other public personalities, leading Gafaiti to conclude that there were more similarities than differences between the FLN and the FIS:[32]

mentally conservative (and Islamic) mixture, especially in the area of culture.[22] And despite apparent differences between the socialist regime and the Islamists, in the area of culture they are both building upon this conservative and patriarchal mindset: "[I]t is this continuity which explains the regime's and the fundamentalists' deadly focus on women and intellectuals and the ultimate act of censorship represented in the physical extermination of 'transgressive' thinkers."[23] This focus on women's bodies is not new, nor is it unique to the Algerian situation, and can be traced to earlier colonial and nationalist narratives of gender.[24]

While the "regime" (FLN) had political power, it could afford to wage a less overt kind of censorship and intellectual control, focusing on the work rather than the artists.[25] The Islamists, in their struggle to seize control, shifted the battlefield onto the bodies of intellectuals and bodies of women, a political strategy that has been equally embraced by the FLN. Previous "regime" strategies had included ignoring or censoring Rai, as well as co-opting it as part of the official narrative of Algerian nationalism. Despite Rai's swelling popularity during the late 1970s and early 1980s, few newspaper or magazine articles even acknowledged its existence. The French language weekly *Algérie-Actualité* (Algeria-Current Affairs) was an exception, with the publication of an article in 1979, which raised several terms of the debate that continue to resonate today; "Gay and seductive for some. An irritating pollution for others. Deculturation for the most learned. Each crying out an opinion different from the other."[26]

It was a full two years until the next article on Rai appeared (in the same journal), entitled, "Dis-moi mon sort" ("Tell Me My Destiny").[27] A similar silence was echoed in the near exclusion of Rai from radio play, the obvious exception being rare broadcasts on the French language *Chaîne III* (Channel III).[28] By the mid-80s the state realized that it could no longer ignore the Rai explosion, choosing instead to orchestrate the terms of the public debate over this emerging musical form. The Algerian press, in large part controlled by the government and the FLN, posed the question, "Is Rai vulgar or not?"[29] that has continued to guide and sometimes limit discussion of Rai even today. The concept of vulgarity is complex, bringing in nationalist and Islamist concerns about eliminating the foreign "pollution" of Algerian culture resulting from so many years of French colonial rule. It also raises issues of high and low culture, and the idea of what constitutes "authentic" Algerian culture, as well as referring to the illicit

Yet what these interpretations seem to misunderstand is the interconnectedness of Rai and political Islam; "the fact that the *aficionados* of Rai and the bands of FIS are often one and the same desperate public."[17] In several of the life stories recounted in Marc Shade-Poulsen's extensive study of Rai, the young Algerian men express their attraction to both Rai and Islam (and sometimes the political Islam promoted by the FIS). Mustapha, for example, was a practicing Muslim and a fan of both Western music and Rai. He was critical of the current political regime (the FLN), but was not politically active. He made a distinction between what he called clean (*nqi*) Rai and unclean Rai, which he generally rejected and would not listen to in the presence of his family.[18] Djillali, who listened to Rai, also had voted for the FIS, so they could "settle" accounts with the regime. As Schade-Poulsen explains, Djillali expressed a desire to pray, "but did not because, he said, he was drinking and had too many problems, and he did not want to be a hypocrite."[19] Ali seemed to be at a more advanced state of the trajectory suggested by Djillali's stated beliefs. While a connoisseur of Rai, and previously a frequent drinker of alcohol, he had recently begun to pray and to draw closer to the political and religious beliefs of the FIS. A member of an organized FIS group in his area, he now criticized others for behavior in which he himself had once engaged; "for not practicing their religion 100%—that is, for not praying regularly, and doing things like going to the beach to look for women, while professing their faith in Islam and their support of the FIS."[20] He had recently stopped listening to Rai, since a FIS delegation had been told during a visit to Saudi Arabian *'ulama* (religious scholars) that all music was *haram* (forbidden).

Even these brief histories suggest the tensions and cultural schizophrenia that is part of the postcolonial experience, exacerbated in Algeria because of the 1990s elections that expressed the population's dissatisfaction with the current socialist regime (FLN) by voting in a theocratic alternative (FIS). Because of the government's refusal to honor the elections, there ensued a power struggle, which has resulted in political and economic unrest, and horrible acts of violence on both sides. But as Hafid Gafaiti explains in his insightful article on Algerian censorship, the differences between the FLN and the FIS were less fundamental than would be suggested by their seemingly radically divergent ideology.[21] According to Gafaiti, pre-FIS Algeria was "an authoritarian state based on a bastard mixture of state capitalism and Muslim and local archaic, patriarchal traditions," a funda-

described as being "in marked contrast to most traditional North African and Arabic music heard in the West [for it] celebrates the outspoken. Lust, drink, forbidden things, and, above all, soul-stirring longing are its hallmarks–a lot like rock'n'roll."[11] The groundbreaking article "Arab Noise and Ramadan Nights" which explores Rai's role in the construction of a hybrid Maghrebi identity, expands on the West's "investment" (which is both financial and social) in promoting this rebellious image of Rai.[12] Placing Rai in a discourse of World Music provides for greater Western identification with Algerian youth by absorbing Rai into narratives of adolescent revolt against authority so prevalent in rock-n-roll. It also domesticates (or colonizes) the more foreign and culturally threatening elements of Rai that have all but been ignored in World Music publicity of the genre, such as its role as "a central mode of cultural expression in minority struggles."[13] Making it more accessible (less foreign, like rock music) to a Western audience makes Rai more marketable and profitable in the global marketplace, as well as participating in a larger project of neocolonialsim or globalization.[14]

In France, however, these more radical and political aspects of Rai could not be ignored. Some saw Rai, whose popularity and support in France ironically seemed to have been encouraged by FIS repression, as a way to combat the growing Islamist presence in Algeria by providing the youth with an alternative to violence and religious extremism. In addition to placing Rai within a familiar narrative of youthful rebellion, the more moderate (yet still Eurocentric) French could also see Rai as anti-Islamist, and by extension pro-Western and even assimilationist. Assimilation, however, is not necessarily the goal of many of the immigrants from North Africa, in part because of memories of colonial violence, as well as realities of contemporary violence (such as racism and underemployment); yet they do not desire to remain entirely isolated from French society. Rather, a complex positionality of hybridity is sought, or at least practiced, by many North Africans in France, of which Rai can be considered a quintessential cultural product.[15] Right-wing elements of the French population exploited Rai's erotic content in a different manner, as proof of stereotypical images of Arab males as overly sexual and violent. David McMurray's "La France Arabe" ("The Arab[ic] France") explains that almost every *Front National* pamphlet in France refers to the "increase in the number of 'robberies and rapes' in the immigrant *banlieues*" as part of their racist project to demonize North Africans.[16]

from leaving by their conservative and patriarchal society.

The exaggerated and negative portrayal of Islamists in these films is understandable, given the real and sometimes deadly attacks against filmmakers and Rai singers (as well as other performers, journalists, and intellectuals) by religious zealots in Algeria. Islamists assassinated Cheb Hasni, a talented and popular Rai singer, on September 29, 1994, when he returned to his hometown of Oran from self-imposed exile in France. Many singers saw Hasni's death as a deadly warning, and chose like Khalid to remain in France, where he has lived since 1990.[8] Mami, afraid that his concerts would be an excuse or catalyst for violence, refused to perform in (but continued to visit) Algeria until his 1999 concert before a crowd of 80,000 people.[9] Yet the diametrical opposition of Rai and Islam that has been promoted both by Islamists and by the Western media is denied by the singers themselves, and is not supported by the larger corpus of Rai songs.

Why, then, did Rai singers become the targets of such virulent attacks by the Islamists? There seem to be two main reasons; one is the perception of Rai as vulgar and anti-Islamic, and the other is that Rai offers an alternative to the same youth that are potential supporters of radical Islam. Journalists Bouziane Daoudi and Hadj Miliani explain:

> Rai and Islamism compete for the majority of the Algerian population, that of the populous suburbs. Rai and Islamism affect above all, the majority of this majority, the Algerian youth. That is to say three quarters of the country. The greatest Rai stars and the most intransigent Islamists come from the same milieu, that of poor families.[10]

This is the same struggle depicted in *100% Arabica*. Islamists seek converts from among the disaffected underclass of the cities, the same young people who would most likely listen to Rai. And as the film suggests, the two activities, listenting to Rai and following (or at least supporting in theory) the beliefs of political Islam are not mutually exclusive. Yet Rai and Islam(ism) have been constructed and represented by those with political agendas as possessing an inherent disjuncture.

The West has also played a role in supporting the constructed Islam(ist) versus Rai struggle for its own political purposes. In the introduction to an American interview with Cheb Mami, Rai is

recent and ongoing political crises involving young Middle Eastern men and Islam, it is foolish and perilous to ignore cultural and political elements, or to accept simplistic explanations that compartmentalize and too often demonize "the Other." My hope is that this paper will help both to demystify and to complicate the role of Islam in one kind of Maghrebi identity, that of the transnational Maghrebi *cheb*, or what the Rai singer Cheb Mami would call the North Parisian, or the young man of the suburbs or *la banlieue*.[5]

Setting the Stage: The Rai–Islamist Battlefield

Mahmoud Zemmouri's 1997 film *100% Arabica*[6] takes place in the suburbs of Paris. While ostensibly a showcase for the singing talents of Khaled and Cheb Mami, this comedy also raises issues and questions that lie at the heart of this article. Is there really an irreconcilable division between Rai and Islam? If not, why have Islamists chosen to position themselves in direct opposition to Rai singers? What does Rai represent to them, and to the larger Maghrebi community? And what role does Rai play in constructing a kind of transnational Maghrebi masculinity?

In *100% Arabica*, two young male Islamists hide their religious garb under Western clothing in order to attend a neighborhood Rai concert. At times, their commitment to listening to Rai music seems stronger than the call to prayer. Islamists are shown to be tyrannical and hypocritical, either secretly committing the same acts for which they condemn others, or acting out of greed or egomania rather than real religious conviction. Merzak Allouache's 1994 film *Bab al-Oeud City*[7] also contains an unflattering depiction of Islamists, who are shown to be bullies terrorizing their neighborhood, and imposing their version of Islam on its inhabitants, if necessary by force. By differentiating between the traditional and benevolent Islam of the Imam, and the radical and oppressive interpretation of the Islamists, this film deconstructs the Rai/Islamist binary, and seems to suggest that other possibilities are available. Yet it shows the Imam to be basically ineffectual in the face of the growing Islamist threat. At the end of this film, young men have only two options available to escape the growing oppression: death or emigration. And for women the possibilities are even bleaker, for while they are free to die (and the battle in Algeria between the government and the Islamists often has been waged on and over the bodies of women), they are often prevented

Moi aussi, je suis musulman: Rai, Islam, and Masculinity in Maghrebi Transnational Identity

Angelica Maria DeAngelis

Introduction

In a postmodern world where globalization, migration and cyberspace have blurred national and territorial boundaries, identity continues to play a vital role in a network of shifting and overlapping categories that work to construct and deconstruct each other. In this article I focus on Rai as a fertile and explosive site of Maghrebi identity.[1] Rai, originally a Western Algerian/Eastern Moroccan musical genre, traces its roots back to the early twentieth century. In its contemporary form (from the 1970s onward), it has followed Maghrebi immigrants to Europe, and the recent release of the duet *Desert Rose* (1999) featuring British Sting and Algerian Cheb Mami, has increased its visibility as a global phenomenon. Typically, Rai is associated with youth and immigrant subcultures, and often described as risqué or vulgar.[2] Yet as this article will demonstrate, Rai is a much more complex phenomenon that speaks to the multiplicity of a gendered and transnational Maghrebi identity. In order to explore this complexity, my article follows two separate yet related paths. The first focus will be on the seemingly, but not necessarily, adversarial relationship of Rai and Islam, whose conflict has been promoted for different reasons by its Islamist[3] opponents and its Western proponents. I will demonstrate how the "Rai versus Islam" binary is a falsely constructed combat zone that serves to further the political interests of the FIS (*Islamic Salvation Front*), the FLN (*National Liberation Front*),[4] and the financial interests of the Western music industry. The second focus will be on the role of gender in Rai, and the increasing masculinization of the genre. My goal is to reveal the complex intersections of Rai, Islam and masculinity in the construction of a transnational Maghrebi identity.

While considerable attention is being given to the economic impact of globalization, similar scholarly inquiry into the cultural and political ramifications of globalization is only beginning. In light of

monks, who are informed of Flor's imminent arrival. The monks are also informed that Saint Augustine himself will see to the lovers' conversion. There, Flor is inspired to convert, as are many of his cohorts.

[99] Lines 3009-10.

[100] This is a late fourteenth/early fifteenth-century copy of a thirteenth-century text of the *Alfonsine Chronicles*. The version of *Floire and Blancheflor* inserted into the thirteenth-century text is believed to descend from a ninth-century version.

their destruction in 1865. These sketches include automata and can be found on pp. 46-47 of Harvey's book. For a discussion of the aesthetics of automata in gardens, see Amnon Shiloah's *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study* (Detroit: Wayne State University Press), 1995.

[74] Lines 1703-04.

[75] Lines 1730-34.

[76] Price, "*Floire et Blancheflor:* the Magic and Mechanics of Love," 14.

[77] Lines 1793; 1798-99.

[78] This description of the Muslim vision of the afterlife was continually cited by medieval theologians as evidence of Islamic heresy and decadence. See Benjamin Kedar, *Crusade and Mission*: *European Approaches Toward the Muslims* (Princeton: Princeton U P, 1984).

[79] Price, "*Floire et Blancheflor:* the Magic and Mechanics of Love," 16.

[80] Lines 1811-12; 1818-19.

[81] Lines 1836-39.

[82] Lines 1848-51.

[83] Price, "*Floire et Blancheflor:* the Magic and Mechanics of Love,"15.

[84] Lines 2600-01.

[85] Line 2595.

[86] Lines 2660-63.

[87] Jeremy Cohen, *The Friars and the Jews: The Evolution of Medieval Anti-Judaism* (Ithaca and London: Cornell U P, 1982), 39.

[88] Miri Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge, England: Cambridge U P, 1992), 109.

[89] Jocelyn Price uses these sentences to describe the desires of Eleusius of the Middle English *Liflade of Seinte Juliene*; see her "The Liflade of Seinte Iuliene and Hagiographic Convention," *Medievalia et Humanistica* 14 (1986): 42.

[90] From Price, "The Liflade of Seinte Iuliene and Hagiographic Convention," 42. See Evelyn Birg Vitz, *Medieval Narrative and Modern Narratology: Subjects and Objects of Desire (*New York: New York U P, 1989), 2.

[91] Charlotte D'Evelyn, *South English Legendary: Exaltation of the Holy Cross* (London: Early English Text Society, 1956), 6.

[92] D'Evelyn, lines 8-9.

[93] D'Evelyn, lines 31-32

[94] *Floire et Blancheflor,* lines 2754-57.

[95] Lines 2822-23.

[96] Lines 2826-28.

[97] Lines 2898-99; 2902-03.

[98] In *Il Filocolo*, the characters are shipwrecked on an island inhabited by

[55] The translation of these lines is mine.

[56] Lines 239-42.

[57] *Genesis, The Holy Scriptures According to the Masoretic Text* (Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1917), 1: 29.

[58] *Genesis*: 30:15.

[59] Lines 226-27.

[60] Lines 235-36. Literally: when they returned from school, they would kiss each other and embrace.

[61] Lines 227-28: "Ovide, ou moult de delioient/Es ouvres d'amours qu'il oient."

[62] It is clear here that the tutor is Arab because he is a clerk in the house of Floire's family: "Gaidons le comande a un mestre/Moult iert bons clers et de bon estre/se parenz iert, de sa meison" (lines 199-201). In other versions, such as the Spanish *Cronica* and Boccaccio's *Filocolo,* Gaidon the Arab clerk, is the only member of Floire's party to resist conversion to Christianity on ideological grounds.

[63] Lines 227-30. The English translation is mine

[64] John Freccero and Rachel Jacoff, *Dante: The Poetics of Conversion* (Cambridge: Harvard U P, 1986), 181.

[65] Grieve notes Augustinian allusions in the *Cronica* and *Filocolo* versions, 99. She points out the literal appearance of Saint Augustine in the two texts and the parallel promises made and fulfilled for Augustine's mother, Saint Monica, and Blancheflor's mother, named Giulia in these versions.

[66] *Confession*, 166 [Book VIII: 6].

[67] *Confessions*, 168 [Book VIII: 6]. See also Luke 14:28-34. This is a double-layered quote.

[68] *Confessions*, 171 [Book VIII: 8].

[69] *Confessions*, 177 [Book VIII: 12].

[70] Lines 544-47.

[71] Lines 585-87.

[72] Lines 627-29.

[73] There is evidence of the existence of automata just such as those described here, demonstrating that the poet is expressing cultural knowedge culled either from pesonal experience or accurate hearsay. See John Hooper Harvey's *Mediaeval Gardens* (London: B.T. Batsford, 1981), 45-47. The fourteenth century Navarrese king Carlos III built gardens in the Moorish style by hiring Moorish architects and craftsmen to design and complete the work. One of these well-known gardens, Tafalla, included automata which survived until 1865, when the ruins were destroyed to create a Renaissance style overlay. The ruins were sketched by Pedro de Madrazo just before

[37] Grieve, 49.

[38] Grieve, 87.

[39] Grieve, 68.

[40] Grieve, 68.

[41] Lines 93-95. All translations are from Hubert, *The Romance*. I have modified the translation to achieve accuracy.

[42] Lines 99-100.

[43] Lines 63-65.

[44] Grieve writes that "in 1661, Roman authorities added to the Index of Forbidden Books the *vita* of one Rosana," whose story is clearly patterned after that of Blancheflor. The *vita* was forbidden because it was one of an imaginary saint, falling into the "curious category of saints whose only provenance is literary texts"(2-3).

[45] Erich Auerbach, *Scenes from the Drama of European Literature,* trans. Ralph Manheim, Catherine Garvin, and Erich Auerbach (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1954; rpt. 1984), 72.

[46] Saint Augustine, *Confessions*, trans. R. S. Pine-Coffin (Baltimore: Penguin Books, 1961), 168 [Book VIII: 6]. See also Luke 14:28-34.

[47] See lines 935-48 and 968-1007.

[48] Grieve notes: "In renouncing his family and upbringing (almost as saints such as Alexis do) to search for Blancheflor, Floire embarks on a love-pilgrimage that serves, in all cases in the story, as the literal road to his eventual salvation" (55).

[49] Lines 886-88.

[50] Lines 1970-71.

[51] Jocelyn Price, "*Floire et Blancheflor:* the Magic and Mechanics of Love," *Reading Medieval Studies* 8 (1982). Price notes that "A century of investigation has failed to disclose a specific source for the emir's tower and garden" (15). Luke may not be the source for the tower, as the "woman in the tower" is a common motif in Arabic literature as well as later European stories, but its apparent resonance with Luke, especially in the context of Augustine's *Confessions,* cannot be dismissed.

[52] Lines 1972-75.

[53] Price, "*Floire et Blancheflor:* the Magic and Mechanics of Love," 12.

[54] For more information on this subject, see F. R. P. Akehurst and Judith M. Davis, eds., *An Introduction to the Troubadours (*Berkeley: University of California Press, 1995). Specifically, consult Joseph T. Snow's article: "The Iberian Peninsula," 271-78, for a current bibliography on this subject. See also: Simon Gaunt and Sarah Kay, eds., *The Troubadours: An Introduction* (Cambridge: Cambridge U P, 1999).

Publications, 1957). For a different opinion, see Sarah Kay, *Chansons de Geste in the Age of Romance* (Oxford, England: Oxford U P, 1995).

[19] Auerbach charcterizes the views and principles of the medieval French epic in the following: "The knightly will to fight, the concept of honour, the mutual loyalty of brothers in arms, the community of the clan, the Christian dogma, the allocation of right and wrong to Christians and infidels, are probably the most important of these views" (101).

[20] Auerbach, 23.

[21] In this version the Christian rule lasts eighteen years.

[22] Grieve, 22.

[23] This is especially clear in that while the popular and Middle English versions are told in romance form, they reincorporate historical detail and materials from epic sources. French and Middle English epics are characteristically concerned with the Christian struggle against Islam, and the ideological bent of Spanish versions is restored.

[24] Magdalena Carrasco, "Sanctity and Experience in Pictorial Hagiography: Two Illustrated Lives of Saints from Romanesque France," *Images of Sainthood in Medieval Europe*, eds. Renate Blumenfeld-Kosinski and Timea Klara Szell (Ithaca, NY: Cornell U P, 1991), 33.

[25] Carrasco, 34.

[26] *Floire et Blancheflor*, line 57: "Uns rois estoit d'Espaigne."

[27] *Floire et Blancheflor*, line 60: "En Galice estoit arrivez."

[28] *Floire et Blancheflor*, line 84: "Guetier por rober pelerins."

[29] *Floire et Blancheflor*, line 95: "Cil au baron Saint Jaque aloit."

[30] *Floire et Blancheflor*, line 129. Hubert cites Pelan, *Floire et Blancheflor* (Paris: Société d'édition, 1937; rpt. 1956), 141, note 121: "Peut-etre Noples, ville dont la prise a fait l'objet d'une chanson de geste perdue, ville d'ailleurs que L. Demaison, editeur d'*Aymeri de Narbonne,* serait tenté de considerer comme 'purement legendaire.' Voir son introduction S.A.T. 1887 I, p. CC."

[31] Hubert, 16.

[32] The biblical tradition, very much alive in romance, uses the city of Babylon as a catch word for corruption—political, social, and lingual. Additionally, in the twelfth century Baghdad was known as a scholarly center and a storehouse of valuable books.

[33] Hubert, 20.

[34] Jane Gilbert, "Boys will be What? Gender, Sexuality and Childhood in *Floire et Blancheflor* and *Floris and Lyriopel*," *Exemplaria* 9 (1998): 49.

[35] Grieve, 22.

[36] Gilbert, 49.

Norman and Middle English Literature (Berkeley: University of California Press, 1986), 131

[12] Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (Princeton: Princeton U P, 1973), 131.

[13] Northrop Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (Cambridge: Harvard U P, 1976), 4.

[14] Merton Jerome Hubert, *The Romance of Floire and Blanche-fleur: A French Idyllic Poem of the Twelfth Century* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966), xi.

[15] Geraldine Barnes, "Cunning and Ingenuity in the Middle English," *Medium Aevum* 53.1 (1984): 10.

[16] See Robert W. Hanning, *The Individual in Twelfth-Century Romance* (New Haven: Yale U P, 1977).

[17] While the dating of *Floire et Blancheflor* is open to debate, most agree that the codification of courtly love was undertaken with variously interpreted degrees of seriousness by the court of Eleanor of Aquitaine (in France from about 1168-1204) and in the process of translation and circulation of Ovid's *Ars Amatoria*, and its variants such as Juan Ruiz, Archpriest of Jita's *Libro de Buen Amor* and Andrés Cappelanus's *The Art of Courtly Love*.

[18] See Eric Auerbach's "Roland Against Ganelon," *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, 96-122. Here, he concludes: "For the audiences of the twelfth and thirteenth centuries the heroic epic was history; in it, the historical tradition of the earlier ages was alive" (122). Auerbach continues: "This historico-political element is abandoned by the courtly novel, which consequently has a completely new relationship to the objective world of reality." Auerbach is certainly correct in pointing to a lack of historical and material specificity in courtly romance; however, in the examples he provides, romance retains at least the historical/ideological categories of the epic, especially in asserting the radical difference of Muslims from Christians through violence, even while maintaining its ideals without explicit reference to material reality. Because romances retain the assertion of the radical difference of Muslims through violence, they tend to support the political agenda of crusade and forced conversion that attends this assertion. Thus, while romances generally leave out details that provide historical context, they very often reproduce ideology that is used to make history. Thus, in the Old French aristocratic version of *Floire et Blancheflor*, the removal of fighting along with most historical detail is to effectively remove material used to support the agenda of Christian conquest. Also see W. P. Ker, *Epic and Romance: Essays on Medieval Literature* (New York: Dover

Muslim are minimized to the point of erasure and the conception of history in which this enmity is rooted is gradually effaced by the immediacy of Floire and Blancheflor's love. But because of the co-presence of sacred and secular, sanctioned and unsanctioned history, the manipulation of sacred rhetoric cannot comprise an outright rejection of Christianity. Instead, its ideals are employed to carve out a space, perhaps within it, and perhaps outside it, for the expression of unsanctioned human kinships and emotions. The fact that this occurs against its grain calls attention to the inherent tension between secular literature and the theology with which it is engaged.

Notes

[1] Patricia Grieve, *Floire and Blancheflor and the European Romance* (Cambridge: Cambridge U P, 1997), 15.

[2] Grieve, 32.

[3] Grieve, 18.

[4] The later date is derived from the earliest French version of the tale, the Palatine Fragment. The earlier date relies on allusions to the Aeneas, usually dated about 1155, and the Low-German adaptation of the tale, dated about 1170, which shows some relation to the aristocratic version. However, if all the redactors had access to some form of the earlier *Cronica* versions, the resemblance between the tales might be a result of their common source rather than access to a pre-existing French text. However, the opposite might just as well be true.

[5] Dating by Margaret Pelan, in her critical edition, *Floire et Blancheflor* (Paris: Société d'édition, 1937; rpt. 1956), 1. All references in this article are to this edition.

[6] See Roberto Giacone, "*Floris and Blauncheflur*: Critical Issues," *Rivista di Studi Classici* 27 (1979): 395-405 for a summary of critical opinions on the dating of the French versions.

[7] Much of this information is taken from Patricia Grieve's description of the *Cronica* versions, which remain unpublished.

[8] The tallying of death tolls for the Crusades is a notoriously controversial endeavor, with a wide range of scholars providing a wide range of numbers that often cannot be substantiated.

[9] In both medieval Christianity and Islam, breast milk was believed to convey faith. In Islam, shared breast milk created a kinship relation so that marriage was forbidden between 'milk' brothers and sisters.

[10] Grieve, 15.

[11] Susan Crane, *Insular Romance: Politics, Faith, and Culture in Anglo-*

mological history. This is accomplished through three important steps; the first is the re-rendering of the Floire and Blancheflor story to shake it loose from the dictates of historical specificity that characterizes both earlier (and later) redactions of the text. Other redactions are embedded in the historical world through depictions of warfare between Christian and Saracen, thus reproducing the paradigm of extended battle between these two factions and the radical alterity of the Saracens.

Conventions of asserting the radical alterity of Saracens are, in a similar move, elided as the differences between the Christian and Saracen lovers, and between their respective families, are effaced to the point of insignificance. Other versions base the affinity of the interfaith couple in biology and genealogy, based in part on the sharing of Berta's breast milk. This elision of alterity sees its conclusion in the sensibility of the emir to Christian iconography, which changes his behavior without resulting in his religious conversion. Thus, sympathy, reason, and respect for others are dissociated from Christianity, and universal moral values extricated from race and culture.

This trend is furthered through the use of three different kinds of Christian narrative to tell the story of the lovers—narratives of pilgrimage, narratives connected with garden imagery, and exemplary conversion narratives. These structures are harnessed to celebrate the power of the sensual, earthly love of Floire and Blancheflor, as the ideological substance of Christian convention is absorbed into their all-encompassing love. In these moves *Floire et Blancheflor* uses Christian narrative convention to pull itself loose from representations of alterity typical of epic and romance. It also frees itself from the political agendas often intertwined with the cosmological framing of history, such as the drive to homogenize culture encapsulated in such endeavors as the *Reconquista* and the Albigensian persecutions. The next move is to assert the specificity of the characters' love, thereby extricating the tale from the cosmological values carried by Christian conventions. Affinity between Christian and Saracen is established, French genealogy revised to include Arabic lineage and culture, distance from the political agenda of the *Cronica* versions is achieved, and the value of earthly love asserted over forces that seek to limit its importance.

In conclusion, it is important to note that the act of producing secular literature in this way necessitates an ambivalent reproduction of the sacred. On the one hand, the cosmologically rooted enmity between Muslim and Christian and the rhetoric of forcible conversion through crusade are both reproduced. But as the plot progresses the differences between Christian and

France, and like him the Spanish Christians combined religious and proto-nationalist rhetoric to imagine themselves and their future. The copy of the Cronica version discussed here[100] dates from the second half of the *Reconquista*, and again combines these strains of rhetoric to facilitate an orderly royal succession and to justify *Reconquista*. Grieve points out that the tale of Floire and Blancheflor was probably incorporated into the *Chronicles* to intervene in a contemporary dispute over the succession to the Castilian throne after the death of Alfonso el Sabio in 1284. The rightful heir was the product of a union between Alfonso's eldest son, a Castilian, and the French Blanche, or Blanca, a descendant of Charlemagne. Thus, Charlemagne, another French-Spanish hybrid, is positioned as a precedent to this succession.

The Old French aristocratic version was composed at a rather different moment. At this time the heavily Albigensian community of Southern France, to which the writer belonged, was under attack by the Catholic Church and by the Northern French, who were collaborating to annex the territory in question. It is, therefore, quite natural that a victim of this aggression would work to undermine the ideologies justifying these endeavors, which he does throughout by appropriating their imagery and rhetoric for other purposes.

In this way, the religious structures inherent to the work are, rather than glorified in their own right, merely harnessed to illuminate the glory of courtly love, and to posit an ideal of identification across cultures. In *Floire et Blancheflor* Christian cosmology loses pride of place to courtly values in which human love is the cause and end of the events in the plot. Even the Iberian mass conversion is effected, not for love of God, but of Blancheflor. Because exemplary tales were freely circulated, even as early as the twelfth century, and the drive for crusade and its accompanying propaganda perhaps overly familiar, the conversion of this garden and its inhabitants amounts to a process of editing popular prejudices against Islam, demonstrating the desirability of contact and cultural exchange, and protesting the persecutions committed in the name of Church and monarchy.

Conclusions

In the Old French aristocratic version of *Floire et Blancheflor* the conventions of Christian narrative and iconography are harnessed to express earthly love. The same is true of Christian apprehensions of cos-

Cronica version, and others that follow such as Boccaccio's *Il Filocolo*, do add scenes conventional to didactic and hagiographic literature,[98] there is nowhere in this version a miracle, a theological disputation, or a scene of divine inspiration. Floire's motivation to convert to Christianity is purely social. The poet informs us that he

> . . . decided for the sake
> Of Blancheflor, his loved one, to take
> The Christian way of life . . .
>
> Pour Blancheflor la soe amie
> A pris la chrestienne vie.[99]

This explanation of his motivation positions his conversion as a prop to prove his courtly devotion to Blancheflor.

Floire's love-conversion throws other elements of the exemplary plot into sharper focus. As noted above, Floire's conversion scene is conspicuously absent, as are the scenes of disputation conventional to the *vita* and *exemplum*. While the conversion scene of the emir is partially represented, both its ideological content and its cause are identical to those of Floire's conversion, thus creating a relationship between the two that is not present in other versions. Also missing in the body of the text are scenes of violence that fit into the matrices of chivalric action, political struggles, and crusade, which are very often linked together. Thus, much of the ideology attached to sacred narrative conventions is striking in its absence.

The fact that both Christian and chivalric ideology are absent throughout the body of the text serves to draw attention to their presence in the last part of the tale in which Floire converts his subjects at the sword. Because Floire has not raised a finger in violence before he became a Christian, this violent mass conversion is cast as a consequence of his new Christian identity. In this way, the elimination of the spiritual content from his conversion and the omission of the conversion scenes serve to assert the inherently violent character of Church and State as this redactor saw them.

All of this can again be clarified with a glance at the history books. The earliest *Cronica* versions were probably published after the first Christian reoccupations of Muslim territory in the late eighth century. The Christian communities of Spain valorized Charlemagne because of his Christianization and unification of the territories of

them the mercy of the king, who is merciful not out of chivalric obligation (as in the *Cronica* and popular versions) but out of generosity and his sensibility to Christian and courtly iconography. In demonstrating the emir's sensibility to Christian iconography through his emotional response to the martyr-like representation of the children, the writer of this romance argues for spiritual equality of Christians and pagans. This is directly counter to the beliefs of proponents of forced conversion, whose arguments depend on an assumption of the impossibility of conversion through polemic.

The next phase of the emir's conversion occurs when he agrees, quite rationally, to give up his grisly habits and settle down with one woman. Here, he shows himself to be easily converted through polemic rather than by force. It is important to note here that the emir is not converted to Christianity but to the culture of courtly love. The closest this version comes to the scenes of disputation and miraculous inspiration typical of hagiography and exemplary literature is the one that follows. Even so, the words used by Blancheflor to convince him are not included—the poet only reveals that

> Blancheflor made most earnest plea
> Urging by all the Gods . . .
> That he not take Claris' life
> But keep her ever as his wife.
>
> Mes Blancheflor mout li proia
> Et touz ses dieus li conjura . . .
> Oue il ja Claris n'occira
> Ne autre fame ne prendre.[97]

We learn only that the emir seems to agree, crowning Claris as his empress. This passage serves to demonstrate both the emir's amenability to change through polemic and the ease of his integration into courtly society. In this way, the poet launches a critique of forcible conversion and of the movement to crusade.

The conversion of the emir to the culture of courtly love rather than to Christianity serves to criticize the ideals contained in exemplary tales advocating conversion by force, to demonstrate the emir's humanity through his sensibility to human suffering, beauty, and Christian iconography, and to elevate human love over divine. Floire's love-motivated conversion to Christianity follows through on this ideal. Though the

really more like Christians than unlike them. The description of the lovers is eroticized in a fashion similar to those of martyrs, especially as it takes place on the pyre. The emir's hostility is overcome by the public's and eventually his own merciful response to the lovers' beauty and devotion. When he sees Floire and Blancheflor insisting upon giving their lives for one another,

> The emir's mercy too was stirred
> Perhaps because he saw and heard
> Each of the two young people vie
> with the other for the right to die.
>
> Dont en prist l'amirant pitiez
> Ja soit ce que il fust iriez
> Quant chaucun voit amant saillir
> Pour ce que primes veult morir.[94]

The emir responds mercifully to Floire's and Blancheflor's potential love-martyrdom. The representation of their martyrdom is effectively shown to draw on Christian imagery by the intercession of a cleric. A bishop present softens the anger of the emir with these words:

> 'Twould be a pity, 'twould be wrong
> To kill two youths so fair, so young
>
> Car donmages sera moult granz
> Se ociez les deuas enfanz [95]

The emir's resolve for revenge is finally dissolved by the tears of his people. They implore:

> "Forgive them, noble king."
> They cried for grace . . .
>
> Tuit escrient: "Bien est a fere
> Pardonne lor, roi debonere"
> Moult li crient tretuit merci.[96]

The focus on the youth, beauty, and vulnerability of the lovers wins

It is important to note here that the emir is doubly a pagan, first, in that he is not Christian, but a caricature of a Muslim, misguidedly enacting his heretical vision of a heavenly afterlife through necromancy here on earth, and second, that he does not understand the first thing about courtly love. The desire of such characters is often described in such a way as to evoke "the conventional iconography of the courtly suitor," but in excess, to the extent that it is "the kind that the truly *courtois* would find abhorrent . . . transforming his *domina* into an object without taking any account of her will or wishes."[89] This suitor is a monster, but a familiar one, intended to demonstrate the limitlessness of human desire. As Evelyn Birge Vitz points out in her discussion of Saint Bernard's thinking on human desire, "concupiscence thinks its desire is finite, that some object will slake its thirst. But the point made by Bernard is that human desire is infinite while human objects . . . are only finite."[90] In the *vitae*, such figures are usually consumed and destroyed by their own desires, and in *exempla* they are often reformed either through miracles, violence, or the good efforts of the heroine. The emir's murderous desire fits quite well into this paradigm, without even the illusion that it is limited to its object.

The emir's principal character traits are also comparable to those featured in exemplary tales used to encourage crusade. In a fairly typical exemplary tale treating the conversion of a Muslim king, King Cosdroe of Perce, the main character possesses flaws similar to those of the emir, such as pride, use of magic, and impersonation of God. We find him in Jerusalem in a universe of his own making, replete with a tower which, like the emir's tower, recalls that of Babel. He is characterized by pride, and hostility toward Christians: "Cristene men alle that he found—he broghte to ssame"[91] and doubt of the truth of the crucifixion "of the sepulcre he was in doute/Thare oure Louerde was on ileid,"[92] and most importantly, sitting in his tower he impersonated God: "the Uader as thei it were/And Sone & Holi Gost biside—gret prute was there."[93] Thus, King Cosdroe of Perce, and the emir in our story share the same principal sin—pride, leading to the impersonation of God by creating an enchanted landscape. Typical of the *exempla* aimed at encouraging crusade, King Cosdroe's end is gory; he is killed, and his head mounted upon a pike. That our emir meets the much kinder fate of conversion to the courtly ideal through persuasion is indicative of the tale's agenda.

The emir is first persuaded to abandon his plan to execute the couple through his sensibility to Christian iconography, proving he is

her potential martyrdom, combined with hagiographic imagery works to depict her as a *domina*, venerated and powerful. In this way, the conventions for expressing Christian faith and devotion are harnessed for purposes of earthly love. This is further emphasized by the fact that the author chooses not to provide portraits of the lovers until very late in the tale—when they are quite dramatically naked on the funeral pyre.

On the one hand, delaying the portraiture until the funeral pyre scene pointedly follows the conventions of hagiographical portraits executed at the moment of crisis. In this way, the lovers' declaration of carnal love occurs in place of the declaration of Christian faith typical to hagiographical *vitae*. On the other hand, this use of sacred convention is hardly conventional. Because their portraiture is delayed until the moment of potential sanctification for human rather than divine love, the writer uses exemplary narrative structures to assert the power of earthly love in the stead of the divine.

The plot in the late climax and denouement of the tale bears a strong resemblance to plots typical of *exempla* circulated as propaganda for crusade. The emir's egocentrism and his uncontrolled desire are by no means uncommon in exemplary tales treating similar *topoi*. Most of the extant *exempla* were collected by the newly formed mendicant groups of the thirteenth century, but many of them date back to the twelfth century or earlier. According to Jeremy Cohen in his book, *The Friars and the Jews: The Evolution of Medieval Anti-Judaism*, exemplary tales were collected by the newly formed mendicant groups, the Dominicans and Franciscans, (officially recognized by the Church at the Fourth Lateran Council of 1215) in the early thirteenth century for the newly approved project to educate the laity.[87] Miri Rubin attests to their impact: "They provided a stock of tales, imagery, and iconography which was shared by preachers, painters, and parish priests all over Europe."[88] As such, *exempla* were a central part of the lore of medieval culture, increasingly so as they were collected and circulated by the newly emerged mendicant groups of the thirteenth century.

The use of hagiographic images both helps to establish Blancheflor's divinity within courtly discourse, as well as to prepare the reader for the menacing desire of the emir. From the uninitiated perspective of the emir (he is neither Christian nor courtly), this eroticized portrait of Blancheflor works to position her as a mere object of desire, significant only in her willingness and ability to gratify. This setup resembles the typical female martyrdom plot, with the emir falling into the category of pagan who menaces the saint's integrity and threatens her life through his sexual desire.

He swears he'll die before she does
even if God wills otherwise.

Il jure, Dieu nu retendra
Car ainz de li, s'il puet morra.[84]

Here, they assert their love irrespective of divine approval or disapproval—and they do so according to the conventions for attesting to Christian faith. The lovers offer themselves as martyrs for one another when each insists upon the right to die in the other's stead. Blancheflor, thrusting herself in front of the emir's sword, insists: "I by rights should die for you"—"Pour tant por vous morir deusse."[85] In other words, they assert their right to the use of Christian convention of martyrdom to defend and express their love.

A further instance of the subversion of sacred convention is the physical description of the protagonists. Despite their identical appearances, their portraits differ significantly; Floire's description is presented in terms of merely courtly conventions, but Blancheflor's combines courtly and hagiographic imagery. Both lovers embody the courtly ideal; they are well shaped with clear, bright eyes, and smooth skin. Considerably more attention is devoted to Blancheflor's portrait, with hers spanning thirty-three lines (2640-72), and Floire's a mere seventeen (2620-36). The greater focus on Blancheflor identifies her as the heroine of this portion of the tale, as does the use of hagiographic convention in her portrait. Like a saint's body, Blancheflor's body gives off a sweet sustaining scent:

A man could live and be contented
a whole week on her breath sweet-scented
And if you kissed her on Monday, you
would feel no hunger the whole week through

De sa bouche ist sa doce alainne,
vivre en puet en une samainne:
Qui au lundi la beseroit
En la semaine fain n'avroit.[86]

Blancheflor is portrayed at the center of both sacred and courtly discourses. In the courtly, she is shown as an ideal subject, worthy of worship because of her qualities of beauty and graciousness. The focus on

ty, and their attendant entrance to the social world. When Floire and Blancheflor integrate the emir into society through marriage to Blancheflor's friend Claris they achieve a fusion of courtly order with Eastern landscape. This fusion of courtly order with Eastern landscape is positioned here as a social ideal.

Hagiographic and Exemplary Conventions

The climax and denouement of the story is modeled on the hagiographic *vita* and the *exemplum*. The story reaches a climax as the emir places the lovers upon a burning pyre. The climax is resolved as the emir is convinced through a series of hagiographically derived images to spare them, and the denouement begins as Blancheflor works to reform the emir, and to integrate him into courtly society. Floire's conversion and the forced conversion of his subjects (both for Blancheflor's sake) also take place in the denouement, and can as well be seen to use these sacred narrative conventions. However, the ending of the tale is somewhat atypical of the genre; this portion of the tale ends as the emir abandons his murderous habits and his necromantic garden is converted to a natural garden amenable to romantic love. If this tale were typical of *exempla* of the period, many of which were aimed at community mobilization for crusade, it would end either with the emir's grisly death, or with the emir's, rather than Floire's, conversion to Christianity.

This would be the expected scenario because the emir is positioned as "other," while because of the affinity between the Christian Blancheflor and the Muslim Floire, Floire is positioned as "same." The fact of Floire's conversion, instead of the emir's, comes as something of an innovation. What is also striking about this particular tale is the object of conversion. While the lovers do change the emir through hagiographic imagery, it is his patterns of relation to people that are changed, rather than his relation to God. Neither the lovers nor the emir show any interest in human-divine relation. As such, when Floire converts solely for the love of Blancheflor, the true concern of this narration is apparent.

The redactor of the aristocratic version uses sacred conventions for his own purposes in a manner which ulitmately subverts the meaning of those conventions. For example, the exemplary portion of the tale begins in the emir's garden, with the potential martyrdom of the lovers. Both are presented as potential martyrs, vying with one another for the right to die for love;

Apres les fet toutes passer
Desouz l'arbre pour acerter
Laquel d'eles cel an avra
cele seur qui la fleur charra.[81]

Though this ritual seems random, the Tree of Love exists for the sole purpose of legitimating the desires of the emir, who wishes to have it both ways:

> If by any chance there is one girl there
> Whom he loves most, or is most fair,
> He makes the flower, by necromancy
> Fall first on her who charms his fancy.
>
> Et se il i a damoisele
> Que il mielz aint ne soi plus bele
> Seyr li fwt par enchantement
> La fleur cheoir premierement.[82]

As Price points out:

> The idealising imagination that would see love as a quasi-sacred force, invading the personality from outside (cf. Chaucer's *Troilus*, Chretien's *Alexandre*) is paid tribute in the marvelous tree's apparently numinous capacity to choose for the emir.[83]

Here it is noted that if there is a woman the emir desires, he can influence the tree to carry out his wishes. The centerpiece of this garden is the emir's desire, mapped onto an extrenally conceived model of his culture, that is, Christian misunderstandings of the Muslim vision of the afterlife. The emir's garden, though it is modeled on an imagination of the Islmic tradition, cannot restore the virginity of his sexual conquests, and so he destroys and replaces them. His fundamental error lies in the application of a misconceived heavenly model, first, in a way that it cannot be applied, through human means, and, second, to livng women to whom it cannot and should not be applied.

The lovers' intervention to transform the emir's fantasy world to one that accedes to the rules of society signifies their growing maturi-

He's been brought to Paradise.

Qui enz est et sent les odors . . .
Pour la douceur li est avis
Du son qu'il soit en paradis.[77]

This garden is modeled on a paradise, but on the titillatingly well-circulated Muslim vision of heaven as a garden of sensual delights (for men).[78] The one tidbit of Muslim theology generally well known to medieval Christians was its sensual description of the afterlife.[79] This description generally included luxuriant natural surroundings, an abundance of wine that did not intoxicate, and sexual access to virgin *houris*, wide-eyed, small-waisted buxom women, who would immediately regain their virginity after the act. Medieval Christians were scandalized by their own depictions of this garden, and it figured largely in their imagination of the Islamic mindset.

The text posits that the emir's paradise is founded on a fundamental misvaluation. His paradise is neither natural nor cosmic, but supernatural; the emir creates its material splendor through necromancy:

He was endowed with magic powers
who planted it . . .
It was arranged by art supernal
To make the blossoming eternal

De fisique ot cil grant conseill
Quil planta, car en l'aseoir . . .
Par fisique est si engignez
Que touz tens ast de fleurs chargiez[80]

In describing the Tree of Love, forming both the center and the centerpiece of the garden, the poet explains:

He makes them all walk, to decide
which one this year will be his concubine—
Beneath the tree. And she upon
whom the blossom falls is the one . . .

from these impressions, decides upon his next wife, whom he will eventually murder:

> It is the way of the emir
> to keep a concubine one single year
> One single year and no more. Then he brings
> Together all his dukes and kings
> She's then beheaded.
>
> Li amianz tel costume a
> C'une fame un seul an avra
> Un an plemier et neant plus
> Lors si li fet le chief trenchier.[75]

The concubine is selected during a yearly procession under the tree of love, and across a stream. The ever-flowering trees in this garden serve only to fulfill the emir's murderous sexual desire. The water flowing through the garden is used to test the virginity of the women he chooses to wed. They are made to cross the stream, and if they are virgins, it passes untroubled; if not, it roils as they walk over it. This stream, rather than purifying, is essentially accusatory, used only to detect female sexual guilt. Regardless of the outcome, female sexuality is inescapably associated with death; if a woman is found to be sexually experienced, the penalty is death. If she is found to be a virgin, she is understood to be eligible for sexual union with the emir, which, after one year, will also result in death.

Here, then, is no trace of either the Garden of Eden or the classical *locus amoenus*. In the classical *locus amoenus*, the love affairs conducted there are voluntary and desire is mutual. In the Garden of Eden, Adam and Eve engaged in sexuality free of both life and death. The emir's garden initially appears to be a corrupted variant of the *locus amoenus* model, damaged by the illicit desire of the emir. Price rather mildly points out that "[t]he features of the garden—stream, orchard, singing birds—are those of the traditional *locus amoenus*, or Earthly Paradise. . . . The exclusiveness of and security of the emir's tower [is purchased at] the cost of denying change and growth."[76] Her assertions are backed up in the following:

> A man who falls beneath the spell . . .
> Might well believe that in some wise

Ne pucele, pour qu'ele amast
De ce douz chant que il ooient
D'amours si forment esprenoient.[73]

This garden attests to the power of representation,[73] specifically the power of the representation of courtly love to shape social behavior, and in a larger sense to the educative function of the poem as a whole. Here, the goal stated in the frame, to teach lovers of love's ways, is enacted through the icon that is Blancheflor's false tomb. The tomb literally causes its viewers to participate in its story by feeling love. In this way, the appreciation of the plastic over the natural, inherent to an Iberian aesthetic clearly known to the writer, is shown to be both powerful and necessary in the creation of a culture of love, and to reaffirm the purpose of the work as a whole. On the other hand, this aesthetic is shown by the very motions of the plot to be inadequate on its own. Just as the tomb is devoid of the corpse, so too is the garden devoid of life. The sculpture garden favors representation over nature, thereby working to express the sentiments of Floire's parents, who feel that his natural (and naturalized) love for Blancheflor will ruin their family because of her debased lineage. Their attempt to replace the children's troubling love with its representation embodies the onslaught of adult cares.

The third and final garden, the emir's garden, provides the setting for the exemplary portion of the tale. At the end of Floire's search for Blancheflor, he discovers her imprisoned in a tower of maidens in the emir's garden. Unlike the other two gardens, the emir's garden is one of guilt and decadence rather than innocence, of male sensual pleasure, magic, terror, and death. Here, all possibility of innocent sexuality is banished. The garden is centered on male desire, erected around a giant phallus of a tower, imprisoning young and desirable women within it. Their job is to serve in the ritual celebrating his rising from bed:

By order of the emir they
Must wait on him at his levee

L'amirant leur fist commander
Qu'a lui soient a son lever.[74]

This service inspires fear in the maidens, because it is through their service here that the emir develops his impressions of the girls, and

dominates, and comes to represent the incursion of adult cares into the childhood garden. Moreover, these representations of the Iberian aesthetic have the merit of existence. Some luxurious Iberian gardens contained automata, sketches and records of which still exist. The poet recalls the childhood garden, modeled in part on the garden of Eden, through the use of the cornucopia theme. On the tomb,

> There's no beast, no fowl of the air
> Whose image is not pictured there,
> Nor any creature serpentine
> Fish from fresh water or from brine.
>
> n'a souz ciel beste ne oisel
> Ne soit assis en ce tobmel
> Ne serpent c'on sache nonmer
> ne poisson d'iaue ne de mer.[70]

While this description uses the image of cornucopia, it is important to note that it is doubly removed; this description evokes not creatures that are present but merely their representations. The same is true of the lovers who formerly inhabited the Edenic childhood garden. The poet expresses marvel at the likeness of the statues to their models, as well as in their ability to dramatize the ideal love they stand for:

> One kissed the other and embraced
> By magic, seemingly this motion
> Expressed their love and their devotion.
>
> l'un besoit l'autre et acoloit
> Si disoient par nigromance
> Tretout lor bon et lor enfance.[71]

The 'magic' statues on the tomb so effectively represent the couple and their ideals that they inspire feelings of love in others:

> Who heard these sweet airs sung above
> And as they listened they'd be stirred
> To deepest love by what they heard.

Ponticianus's companion with this *vita*, his change of heart, and his new resolve demonstrate the outcome of following the instructions included in the *vita*. His experience also provides instructions for initiates. Their stories in turn direct Saint Augustine who, finally, "found [him]self driven by the tumult in [his] breast to take refuge in this garden,"[68] and after a long struggle, yielded to the child's voice singing "take it and read, take it and read,"[69] marking a new phase in the long process of his conversion. It is significant to note here that all of the conversions related by Augustine, including his own, contain scenes of reading enacted in a garden. Therefore, the garden is not only the setting of his conversion narrative, but of a genre delineated within his narration. By connecting the education of the children in the garden with the Augustinian tradition, the writer imbues this formation process with some of its moral content, redirected to the service of love.

The second garden is created to give credence to a deception. When Floire's parents sell Blancheflor as a slave they try to convince their son that she is dead by building an elaborate false tomb that bears statues of the lovers that make music and kiss when the wind blows. The garden surrounding Blancheflor's tomb represents a fusion of an Iberian aesthetic, with its emphasis on artifice, with Christian iconography. The description of Blancheflor's tomb, and the garden surrounding it, is much more detailed than that of the childhood garden. A full 114 lines (from line 540-653) have been dedicated to its description, and as such the artistic/aesthetic traditions employed to create it are more fully elaborated. Christian imagery is used here ambivalently—doing double duty as both religious and courtly symbols. At the same time that the effects of the garden are created by necromancy, they utilize Christian symbols to characterize the lovers, who are depicted as the rose and the lily, representing in Christianity Mary and her son, and in courtly culture passion and purity. The fusion of these symbols in representing the love relation is no less than a demonstration of its imaginative origins. In representing Floire and Blancheflor's love, the poet draws on symbols from the classical tradition (apparently modified in the course of its transmission through the Islamic world), Iberian aesthetics, and symbols that fuse the Christian and the courtly. The features of this garden, too, work to point out the ability of art to shape behavior. Music and bird song are still more powerful in this passage, and the Iberian garden aesthetic, especially its appreciation of human artifice, are all the more evident here.

Though the poet employs a mixture of Christian and courtly iconography, he does so in accordance with an Iberian aesthetic which

opment of the male hero, its conventions made structurally analogous to those elaborated by the early Church fathers. As John Freccero describes it in "Infernal Inversion and Christian Conversion," the Christian idea of formation—derived from the writings of Gregory of Nyssa—consists in

> a development of human personality through grace and a new type of education founded on the reading of the Bible. The goal was the restoration of the image of God in man.[64]

In this way, education through exposure to and engagement with sacred writing made visible what was previously invisible. It invoked and manifested the buried image of God. Education in romance typically draws on the models of education provided by the Church, replacing Christian texts and icons with those of courtly love. Its goals were to facilitate the transformation of the young man to a hero of fully realized rank and accomplishment, restoring in him a previously hidden idealized image of chivalry.

Because the garden is the setting for mimesis, it evokes the Augustinian model,[65] alluding rather thickly to its scenery and methodology. While the works of Augustine were not generally known in their entirety, parts of the *Confessions* were known to the educated through collections, or *floreligiae*, and his conversion in the garden was circulated in just this way.

The garden, a scene of conversion in *Augustine's Confessions*, is first and foremost a literary scene. Augustine hears the story of the conversion of Victorinus from Simplicianus, which inspires him to study Paul's epistles in his own garden. When Augustine's friend Ponticianus visits him in his garden, he "was greatly surprised to find that it [the book] contained Paul's epistles,"[66] and his happiness, combined with the apprehension of his friend's ignorance of his intended subject, leads him into detailed relation of yet another conversion narrative set in a garden. Ponticianus's story concerns the conversion of a companion who, while strolling in the gardens outside the city, stumbles upon the *vita* of Antony. This companion, "fascinated and thrilled by the story," was "all at once . . . filled with love of holiness." The story ends with his companions' conversion: "So these two, now your servants, built their tower at the cost which had to be paid, that is, at the cost of giving up all they possessed and following you."[67] The experience of

Livres lisoient et autours
Et quant parler oient l'amours.[59]

It is this literature that is shown to inspire their love:

It is this
That makes them pause, embrace, and kiss.

Quant il reperent de l'escole
Li uns beise l'autre et acole.[60]

Here, love and the love literature taught in school become associated with the garden, which is taken as the proper setting for application of this knowledge. The content of the children's education is suited to its goals. They study the Latin classical underpinnings of courtly culture, focusing on Ovid.[61] Their Muslim tutor transmits these writings,[62] which demonstrates privileged access to classical tradition and serves to draw attention to the role of Muslims in creating literate courtly culture. This is underscored by their reaction to the text—they immediately mime what they believe to be the precepts of Ovid's writings:

These books on love that they heard,
These books hastened them even more
To know it better
And enter into it.

Es ouvres de'amours qu'il ooient
Le livres fist plus haster
Ce sachiez bien,
d'euls entramer.[63]

The content, therefore, is aimed at integration into a learned culture of courtly love, to which men and women have equal access, and its practical function is to enrich their relationship to one another.

The children's education, like its Christian model, possesses a moral dimension, with wide-ranging implications in the process of conversion. Christian formation occurs over the course of a lifetime and ends only with death. Romance typically borrows this model of education as a means of spiritual formation to account for the devel-

And all of the herbs and flowers
In all of the many colors. [55]

Un vergier ot le pere Floire
Ou plante ot la mandegloire
Toute les herbes et les flours
Qui sont de diverses coulors.[56]

In this garden the first and most dominant tradition is Edenic—the emphasis on the variety of vegetation (herbs and flowers of every kind) echoes the biblical description of its plantings, which included "every herb yielding seed which is upon the face of the earth, and every tree, in which is the fruit of a tree yielding seed . . . ."[57] The fact that this orchard is planted by Floire's father serves to underscore that association. However, the presence of mandragora, or mandrake, with its well-known reproductive uses, muddies the pool a bit. In the book of *Genesis* the barren Rachel offers her sister Leah a night with their husband in exchange for mandrakes, so that she too can bear a child, concluding: "therefore he shall lie with thee tonight for thy son's mandrakes."[58] This usage maintains the biblical association, but removes it to the post-Edenic. The presence of sensuality is set off above by mention of birds, singing "sweet and amorous melodies," a romance tradition. The variety of biblical references establishes this garden, first, with the Edenic references, as an ideal and original setting. But as the references wander away from Eden through space and time, it becomes clear that this is a setting of fecundity and formation for purposes external to the biblical tradition. The treatment of this garden and the Christian ideals it conveys demonstrates, on a small scale, how, throughout the work, Christian symbolism functions as a basis upon which secular ideals are built, but the religious meanings of the symbols are downplayed once they have served their purpose.

This garden of youth also serves educational purposes; it is established as the setting for a sentimental education, and the pathway to integration into a culture defined by love. The children repair to their garden after their daily studies of the literature of love:

Authors they read and books of old
About love's ways and how folks loved.

between the artificial and the real. This Iberian aesthetic is layered over a shared Edenic model. This formulation shows the sometimes troubling effects of the differing backgrounds of the lovers. The third garden, the garden of the emir, is modeled on a distortion of the Islamic conception of paradise. This last garden, purged of its necromantic purposes, enacts the lovers' rite of passage to adulthood as it is used to describe the restoration of a modified ideal state through cultural fusion.

The detailed description of these successively more exotic settings, the garden of youth, the false-tomb, and the emir's garden serve many purposes fundamental to the work as a whole. As Jocelyn Price shows in her article, "*Floire et Blancheflor:* the Magic and Mechanics of Love,"

> the assumption that the oriental elements, the 'merveilles de l'Orient'—the marvelous artefacts locales, and schemes of the romance—are an intrusion and a blemish . . . need[s] revision in light of the more recent work on medieval . . . Western knowledge of, and attitudes towards, the East . . .[53]

While Price dismisses the notion that these elements could come from direct knowledge of Eastern culture, she makes a case for their derivation from Western traditions of Eastern knowledge, and their subsequent function as a means of self-reflection. While they certainly do serve in this work as a means of self-reflection, research completed within the past fifteen years proves direct interactions between Southern French Christians and Iberian Muslims.[54] This link is substantiated by the appearance in Christianized European medieval fiction of descriptive passages reflecting accurate knowledge of Arabic literary and material culture. This proves either the direct transmission of some of the romance material or familiarity through experience with the aesthetics explored in the story, or perhaps a combination of the two. In this way it is possible to theorize the garden settings as vehicles for communication of cultural knowledge and history.

The physical setting of the garden of youth employs a variety of traditions, including Biblical or Edenic, classical, romance, and Iberian:

> Floire's father has an orchard
> Mandragora was planted there,

Indeed I'm not, sir, that I swear.
I'm looking at it with great care
When I return home, if I'm able,
I mean to build one comparable.

"Sire," dist il, "non sui, par foi,
Mes pour ce la regart et voi
Qu'en mon pais tel la feroie
Se je venir mes i pooie."[52]

Thus, outwardly, Floire fulfills Luke's instructions for pilgrimage. He abandons his family, gives up all he has (more or less), and expresses an intention to use his remaining resources to build a tower. The difference, of course, is the object of his devotions. While building the tower is only Floire's stated goal, access to it and his beloved who is held within it constitute his real object. In this way, like Augustine and the friends whose stories he tells in the *Confessions*, Floire is launched on a pilgrimage to build a tower, the main difference being that Floire's is a pilgrimage of love, literalized by its culmination in sensual union with one of the tower's residents.

Gardens

The three gardens appearing in the aristocratic version act as sites of negotiation for individual and social identity. On the individual level, the children's relation to each garden landscape is used to elaborate their progression toward adulthood. In the social realm, each garden landscape is constructed according to varying mixtures of Western European and Iberian Muslim aesthetics. In their capacity as sites of cultural interanimation, these landscapes act as a microcosm for medieval southern French society. Just as the ideal landscape is a hybrid of Eastern and Western aesthetics, so too is the ideal culture.

Cultural interanimation is acted out on the garden landscapes as they are informed by varying proportions of Christian, Muslim, and classical aesthetics and theology. The first garden, the garden of youth, is created in the image of the Garden of Eden, and acts as a site of formation in the Augustinian tradition. However, the knowledge imparted in this setting is classical. The second garden, installed around Blancheflor's empty tomb, is constructed according to typically Iberian aesthetics which celebrate a blurring of the boundaries

Another important Christian text adapted in this work to express a courtly ideology is Augustine's *Confessions*. As noted above, the focus of Floire and Blancheflor's education was integration into the culture of love. In the *Confessions*, the didactic aim is integration into the Church. In the *vitae* Augustine includes in his *Confessions*, his heroes describe their course of action by referring to Luke, who admonishes his readers to "buil[d] their tower at the cost which had to be paid, that is, at the cost of giving up all they possessed and following you [Christ]."[46] This is no less than a call to pilgrimage and a delineation of its goal of nearness to God. *Floire et Blancheflor* employs a similar structure in its description of Floire's mission. While he does not give up all he has (he brings with him a rich store of goods for the purpose of repurchasing Blancheflor)[47] he does abandon his family, his identity, and all the privileges accompanying his position in order to pursue his beloved:[48]

> To seeking her he will devote himself.
> No land is so remote
> But that he'll find her there
>
> Puis se vante qu'il l'ira querre;
> Ja n'iert en si estrange terre
> Qu'il ne la truis . . .[49]

The association with Luke's call to pilgrimage is underscored by the use of language denoting the single-mindedness of his quest.

The second structural likeness to the call for pilgrimage is found later in the plot, when Floire presents as the object of his journey, or pilgrimage, the building of a tower like the emir's. When the emir's watchman accuses him of spying,

> You, fellow, who have got your eye
> on our tower, I think you're a spy
>
> Ge te cuit estre aguetor
> Qui si esgardes nostre tor[50]

Floire swears to him, "par foi" echoing Luke's instructions on building a tower:[51]

of the pilgrims' mission by making them martyrs. Just such people as these are responsible for the martyrdom of St. James of Compostela. This serves to connect the pilgrims of the story to the saint to whom they offer homage, especially in their initial ignorance of the size and scope of their undertaking, as well as its later fruitfulness. St. James's martyrdom is relevant here because he undertook it as an act of *imitatio christi*, which he grew to understand only as he experienced it. He prayed, before he knew the true meaning of the prayer, "to drink the chalice that He drinks of"... and to "share his sufferings" (Mark 5:38-9). The French knight shares St. James's fate of martyrdom, and Blancheflor's mother partakes in his fecundity. The pregnant young woman unwittingly becomes, as he was, a "fisher of men" (Matthew 4:22) when her Christian daughter converts her lover, and with him, his entire people. Thus the fictional pilgrims to Saint James unwittingly partake of his sufferings, sharing his experience between them. The Saracen enemies work to background the necessity of the Christian mimetic endeavor, but lose importance once their stage-setting mission has been fulfilled.

To go this route would seem, at first, to fulfill what Grieve has designated "the hagiographic potential of the tale" characteristic of most redactions of this work, interpreting it, as previous and subsequent redactors have done, as sacred history instructing in Christian ideals.[44] Such treatments often employ the conventions of hagiographic and exemplary literature—like scenes of effective religious disputation, divine inspiration, and miracles—to assert the power of Christian ideals in the work. Due, however, to the reduced emphasis on sacred rhetoric, and its repeated subversion to elaborate and serve the courtly ideal, this is not the case. These depictions of conversion show that the poet, paradoxically, harnesses the power of the cosmological, in which "the individual earthly event is not regarded as a self-sufficient reality ... but is viewed primarily in immediate vertical connection with a divine order"[45] to validate events in the lives of individuals. The aim of the tale is introduced in the frame, and borne out in the progression of the plot, in which religious conversion is accomplished via sexual, rather than divine, love. In the path of this transmission, the cosmological struggle between Christian and Muslim, between good and evil, is developed and translated. The *imitatio christi* of St. James, propagated by the martyrdom of Blancheflor's maternal grandfather, and Blancheflor's proselytization, is in the path of its transmission eventually translated to *imitatio amori*.

Among them there was a French knight
Urbane, noble and upright
My Lord Saint James's shrine he sought

En la conpaigne ot un Francois
Chevaliers ert preuz et courtois
Cil au baron Saint Jaque aloit.[41]

and his daughter, who made the pilgrimage in honor of vows to the saint:

. . . for her husband who had died
and whose child she now bore inside

Pour son mari qui morz estoit
De cui ou ventre enfant avoit[42]

Despite the small number of characters in this story, the centrality of the mother's role in educating the children, and the historical importance of the maternal line, these two characters—Blancheflor's mother and maternal grandfather—are never named, and we are never given so much as a birthplace to expand our conceptions of them. They are, in this way, easily understood to represent the Christian 'everyman.'

While the purpose of the pilgrimage is clear but the characters unnamed, when it comes to Muslim actions against Christians, we learn at least the names of the perpetrators but not the time, place, or motives for action. King Fenix has come into the

Christian country . . .
To burn the towns to ashes and to plunder,
Rob, and despoil, and rip asunder.

Passe ot mer sus crestiens
Pour u pais la praie prendre
Et les viles torner en cendre.[43]

In this way the Muslims are presented as the stereotypical enemy, perpetrating evil for its own sake. But their evil is not so purposeless as it may seem. In the immediate present, the Muslims validate the holiness

Eden, progresses to the movements of pilgrimage in an attempt to regain the lost wholeness of that Edenic state (demonstrated, simultaneously, with movement over time and space and with the construction of alternate, more corrupted gardens), and ends in the exemplary mode with a focus on conversion to the cult of *amor*, followed by Christian conversion.

The Pilgrimage Frame

The archetypes of pilgrimage and holy war are dominant throughout the work. Pilgrimage frames this work and forms its center, first accounting for the incident which set the plot in motion, with implications to be realized and fulfilled in its completion, and second, causing the rising action of the plot which culminates just prior to the climax with Floire's and Blancheflor's reunion.

The mimetic quality of pilgrimage speaks for the purposes of the work in many ways, demonstrating the role of mimesis in the creation of culture, as well as the utility of pre-existing ideological structures in the elaboration and communication of new ones. The pilgrimage motif is especially important to the author's validation of earthly history over the cosmic. The images of pilgrimage, while inarguably present, are consistently mixed with other traditions from classical lore and courtly romance. For example, at the same time that Floire's quest for Blancheflor is seen to participate in the mission of Blancheflor's mother's initial pilgrimage to Saint James of Compostela (they were both inspired by Blancheflor, and jointly culminate in Floire's and his country's conversion to Christianity), the second pilgrimage is focused on earthly concerns and culminates in sexual union. This second, metaphorical pilgrimage, takes up a larger portion of the book and defeats the aims of the first at the same time that it fulfills them.

The pilgrimage to the shrine of Saint James at Compostela coincides with an unexplained Muslim raid in Christian land. The pilgrimage motif gains momentum, meaning, and power over the course of the work, while the notion of holy war is (in this version) quickly subsumed by the mimetic power of pilgrimage. It is only significant in its validation of the pilgrims' mission; it is necessary in its representation of cosmological forces in conflict. The pilgrimage is undertaken in thanks for a life event—the conception of a child—but the participants are unnamed members of a crowd, specified only by the barest outlines of rank and circumstance. For instance,

Sacred as well as secular literary forms are revised in the course of the development of *Floire et Blancheflor*. Much of the imagery contributing to the imaginative unity of *Floire and Blancheflor* is derived in part from Christian iconography. These images are mostly related, as Grieve points out, to the Christian motifs of pilgrimage, conversion, and the garden of paradise.[38] Despite the reliance on these Christian-derived motifs, and unlike other versions of the legend, "[t]he Middle English and Old French versions do not intend to highlight the religious quality of the narrative components of the work."[39] Just the same, "it is a mistake to deny their presence in the work."[40] Grieve suggests that reduced emphasis on elements of conversion in the tale may act to make the tale more courtly.

This increased courtliness, however, has wider implications. The sacred motifs of the garden of paradise, pilgrimage and conversion are recruited instead to point to the ability of the love experience to develop and sanctify the self, and to demonstrate the history of courtly conceptions of individual relations. Each of these motifs belongs to its own genre, the conventions of which are utilized and transformed in the course of the work. The revision of genre, romance on one level, and on another, the various conventions of Christian narrative, partakes in the larger project of the creation of a revisionist history.

The motifs of pilgrimage, the garden of paradise, and conversion assume central importance at various points in the plot. Pilgrimage both frames the tale and dominates its middle section. The pilgrimage frame closes twice, first with Floire's arrival at the desired port of his love-object, (pre-climactic) and second with his conversion to Christianity, presented incidentally as an extension of the attainment of his first object (post-climactic). The incidental completion of the frame maintains unity in the tale, but downplays the religious content of Christian pilgrimage. The gardens provide the various settings for the work, dictating the social conditions within it from the opening of the plot to the climax.

The denouement of the tale is saturated with images of conversion, preceded and inspired by the potential martyrdom of the lovers. This third section, beginning at the climax with the emir's *en flagrante delicto* discovery of the lovers, evokes most pointedly the exemplary plot line, playing on its conventions to achieve the ideological ends of the story. As a whole, then, the work uses and transforms three Christian narratives, using the pilgrimage motif to structure the tale. It begins with the seemingly timeless and innocent state of the garden of

ting of the beginning and end of the story. When Floire's parents attempt to separate the lovers, his mother sends him to her sister Sybil at Montoire, a French-sounding, but unlocatable place, assumed by its editors to be entirely imaginary.[31] When Blancheflor is sold as a slave, she is conveyed to Babylon, a seemingly specific place name, but used in the tradition of romance and *exempla* to specify any number of major Eastern cities, including Cairo or Baghdad.[32] Other places named include Bauduc, Frelle, and Montfelix, and both Pelan and Hubert have been unable to identify any of them.[33]

Time is equally fluid in this work—the children are simultaneously born on Pasque Florie, or Palm Sunday. The span of the narrative totals fourteen years, from birth to marriage, but the marking of time is arbitrary in the mundane and on a larger scale. For example, in the course of the Floire's quest to find Blancheflor, he encounters all of her former hosts, some of whom have seen her very recently, and others less so. One unnamed hostess exclaims to Floire: "Autretel vi ge l'autre jour/De damoisele Blancheflor" (lines 1096-7) ["The other day I saw the same behavior in the girl Blancheflor"] and another hostess, Licoris saw her "Ele fu quinze jours ceanz/Moult fesoit granz dolomenz" (lines 1549-50)[two weeks ago], and still another, a few months ago. Yet, from the time of Blancheflor's sale, and Floire's journey to recover her, "as far as the audience is aware, a very short period of time passes, yet it is enough for Floire to age four years, and therefore to reach the age at which marriage is allowable."[34] It is clear here that there is little attempt to reconcile the chronology of the events of the story. This stands in direct contrast to the *Cronica* version, which creates a chronology that is historically plausible despite the fact that the dates sometimes fail to dovetail with the events narrated in the chronicle as a whole.[35]

Jane Gilbert argues that this occurs to call attention to the age of the children and thereby to question the categories of childhood and adulthood. She writes: "The text draws attention to the ideological importance of the boy's age precisely by highlighting its narrative arbitrariness."[36] She and others find evidence of contemporary discomfort with this scheme in the fact that "*Floire and Blancheflor* was rewritten within the space of perhaps twenty years in such a way as to make Floire behave like a proper, combative adult hero."[37] This treatment of time, however, is consistent with the treatment of space in such a way that the youth of the hero cannot be the only point; rather it is to strip the narrative of such detail that would render it inassimilable to category or archetype.

The aristocratic version poet works assiduously to remove particular historical references, such as time, place, name, and details of events, replacing them with abstract allusions, at best assimilated to historical categories rather than identified as specific events. The most important effect of the change from pseudo-history to dehistoricized fiction is to render the material of human experience more conventional, and in this, more amenable to cosmological categories. The conventionality of hagiographic and cosmological schema was well known to medieval thinkers. According to Magdalena Carrasco, "medieval hagiographers were well aware of the important role played by convention and stereotype in their writings."[24] She interprets the lack of detail in the *vitae*, along with the "consistent repetition of conventional motifs" as elements, which "minimize . . . the unique spatiotemporal details of historical experience, stressing instead the collective identity of all the saints in fulfilling a divinely ordained pattern originally established by Christ."[25] In this way, conventionality in both the *vitae* and in romance signals amenability to cosmic design.

This pattern is borne out in the treatment of time and space in the aristocratic version. While the *Cronica* is logical and faithful to the topography of Spain and its history, the names of the places are at best muddled and in some cases imaginary in the aristocratic version. The time line of the story is implausible and sometimes inconsistent. Where details are included, they are the sorts most easily assimilated into a historical or cosmological paradigm, rather than those which describe a material reality, a singular event authored by and befalling a group of individuals.

The most geographically accurate information contained in this version pertains to the Muslim raid in Christian land which separated Blancheflor's mother from the group and begins the story. In it, a king,[26] later named as Fenix, set forth from an undisclosed location in Spain, and landed on Galicia's coast[27] to "waylay such pilgrims as may come your way"[28] on their way to visit "my Lord Saint James."[29] It required nearly forty lines to elucidate the location of this raid, in part because the actions of the raid were far more important than its location, its coordinates coming to light only incidentally in the description of the attack. This action is easily assimilated to a paradigm, yet does not provide any more *material* specifics than absolutely necessary. The king returns only to 'his city' (or Noples, according to Margaret Pelan, an imaginary place)[30] the vagueness of which is strange because it is the birthplace of the hero, and the set-

courtly romance, and from the epics circulating at the time. The *roman idyllique* is used to question chivalric values and assert others in their place. One characteristic common to both the epics and *romans courtois* is an emphasis on chivalry, often enacted in historical context. Epics are by nature more overtly historical, and tend to mythologize the actions of historical persons, though both maintain this connection to history either as an end to, or in the course of, storytelling.[18] Even later redactions of *Floire et Blancheflor* tend to take more pains to situate the characters in familiar historical paradigms, by playing up, or reinventing, scenes of conflict between Saracen and Christian.[19] In this way, it is most significant that the aristocratic version revises the genre of the legend, from either epic or romance, so often later rewritten into emergent national history, to *roman idyllique*, thereby weakening historical connections and specificity.

Therefore, the primary effect of revision from epic or *roman courtois* to *roman idyllique* is the alteration of the tale's relation to the material world. The *Cronica* version, as noted above, was inserted directly into one of the first Spanish national histories, written at the request of Alfonso el Sabio and replacing the history of his namesake Alfonso I. The first Alfonso, known as "el Catholico," began the Reconquista by successfully fighting to regain the northwest of Spain from Muslim forces.[20] The chapters preceding it deal with the Muslim conquest of Spain, and as Flores and Blancaflor replace Alfonso I, they carry out his historical function by establishing Christian rule.[21] The chronicler positions the tale as truth bearing a direct relation to the material world outside the text when he "attempts to reconcile, whenever possible, the historical events as we know them with the love story that he incorporates."[22] Because the chronicler works so hard to integrate this romance into the history of Christian Spain, he positions the text to relate transparently to the historical world—if the chronicler is telling the 'real' history of Spain, then these characters, Flor and Blancaflor, are portrayed as part of it. And because the *Primera Cronica General* was produced by a Spanish king committed to *Reconquista*, the story of *Flores y Blancaflor* as told in it must be understood in terms of this agenda. Conversely, when the *Cronica de Flores y Blancaflor* is retold in the aristocratic version in the form of a *roman idyllique*, most specific historical references are omitted. By removing the tale from the context of the chronicle and eliminating the attendant historical details, this redactor establishes a significant distance from the expansionist Christian, Spanish agenda.[23]

> In the Greek romances we find stories of mysterious birth, oracular prophesies about future contortions of the plot, foster parents, adventures which involve capture by pirates, narrow escapes from death, recognition of the true identity of the hero, and his eventual marriage with the heroine. [13]

Medieval romance is often written in dialogue with Christian doctrine, and if we modify this description to include an acute attention to the elaboration of gender relations, love relations, and power relations among the knightly class and between knights and their monarchic superiors, we approach a more or less satisfactory description of twelfth and thirteenth century European romance.

It goes without saying that form influences content, and that genre works to a certain extent to shape meaning. Moreover, it is clear that this definition is at its base comparative, resting on the notion that genre is itself, like the work in question, revisionist in nature. It is prudent to note here that its redactor uses the *roman idyllique* to express some ideas perhaps specific to his time and place, and perhaps rather far from the mainstream.

Merton Jerome Hubert cites Mme. Myrrha Lot-Borodine as the first to apply the term "*roman idyllique*," to *Floire et Blancheflor*, and according to her "they are stories of love, and always of youthful love . . . ." Hubert defines the *romans idyllique* as stories whose "essential characteristic perhaps is the unsophisticated, innocent, and artless nature of the love affair."[14] Inherent to the *roman idyllique* is the *amor vincit omnia* motif, with its "wide range of secular and religious interpretations."[15] The *roman idyllique* is also distinguished from the *roman courtois* by the unquestioned faithfulness of both lovers. The *roman idyllique* is therefore positioned as a corrective to the *roman courtois*, which were characteristically centered on the development of the male hero, and dedicated to his characterization through prowess, bravery, and ingenuity or *engin*.[16] In this way, the *roman idyllique* emerged as a counter-current to the increasingly complicated, male-focused, and rule-bound codes of love developed and codified just prior to the composition of the aristocratic version of *Floire et Blancheflor*.[17]

However, the generic modifications effected in the *aristocratic version* determine more than the nature of the relationship between the lovers. The choice of genre signals a deliberate departure from

verts what Patricia Grieve calls the 'hagiographic potential of the text'[10] by making these conventions serve to valorize love, and asserting the possibility of relation to the other as other, rather than as other made same. This privileges the mundane over the eschatological.

While the aristocratic version works on many levels to subvert the hagiographic elements that appear to motivate other redactions of the tale, Christian conversion helps to form both its ideological and imaginative center. Here, sacred vocabulary is 'converted' to serve the profane. Because romances so often use the narrative conventions of religious conversion, it would seem at first that there is nothing unusual in this formation. But many of these conventions are used untraditionally. At the same time that use of the sacred accomplishes, as Susan Crane asserts, the substitution of "worldly victories for legendary transcendence, and . . . valid[ation of] secular concerns,"[11] the sacred is also devalued in ways that are not easily dismissed. In many romances that employ sacred rhetoric to elevate the love relation, the characters are reintegrated through marriage into a society that more or less conforms to Christian ideals. A prime example can be found in the *Cronica* versions, in which the married couple return to Floire's still living parents, announce Floire's decision, and with their cooperation spread Christianity with conviction. The parents are killed off in the Old French aristocratic version, and the chance for integration of the characters and their religion into an organic community is lost. The military action that follows Floire's conversion is abrupt, casting the drive to convert as an act of violence devoid of spiritual content.

Genre and History

The Old French aristocratic version of *Floire et Blancheflor* is, unlike the versions preceding and following it, known as a *roman idyllique*, an idyllic romance. This genre is revisionist in that both earlier and later versions often took the form of history, epic, or conventional romance. According to Erich Auerbach, in his classic work, *Mimesis*, "the fundamental purpose of the courtly romance" is "a self-portrayal of feudal knighthood with its mores and ideals."[12] Thus, while romance does not faithfully represent reality, it does mime ideality, dramatizing identity, difference, and cultural conflicts and priorities central to the community in question. It does this through a more or less standard set of narrative conventions, as Northrop Frye's old but accurate description attests:

Spanish versions, the lovers are used for the proto-nationalist purposes of establishing the credibility of the Spanish dynastic line and its connection to the land. Therefore, great attention is paid not only to affinity between the lovers, but differences in faith, background, and genealogy are minimized. Religious difference is eradicated through sincere, spiritually-based religious conversion, and the lovers are depicted as part of the same genealogical community as they are both linked biologically to Blancheflor's Christian mother by sharing her breast milk.[9] In the *Cronica* version, therefore, the community depicted is monoculturally constituted and genealogically pure, and local culture is not a product of intercultural interaction but of unbroken Spanish, Christian succession.

When the aristocratic version eliminates the above elements, differences in faith, background, and genealogy are allowed to surface. Here, attention to Blancheflor's mother is diminished as her name is omitted from the text. At the same time, great attention is paid to the education of the children, which goes to emphasize the ways in which acculturation affects human relation. The children do not share Blancheflor's mother's milk, and the conversion element of the tale is completely devoid of both spirituality and genealogy, serving instead as a tribute to Floire's love for Blancheflor, and to question the Church agenda of erasure of difference through conversion. In this way the teller of the aristocratic version modifies the monocultural constitution of community, which, in the *Cronica* version, tacitly supports the agenda of *Reconquista* to create a hybrid community whose diversity speaks against the impulses fueling Christian conquest.

The most important consequence of the affinity between the lovers and the heterogeneity of their social world in the aristocratic version is a recasting of cosmological modes of history in the mode of the mundane. The Christian cosmological understanding of history in its final apocalyptic vision depends on the annihilation of pagans and the conversion of the Jews. It is my contention that by emptying conversion of spiritual content, this version of the tale points to the violence that forms the kernel of Christian cosmological understanding of history, and, as it portrays Floire's love-conversion and the violence of the forced conversions that follow, it criticizes the entire notion of the institutional drive toward conversion. While the *Cronica* versions, and many others that follow them, present the main characters and their conversions in a hagiographical mode, this particular redaction sub-

The changes wrought in the aristocratic version traverse four main areas; they affect depictions of communal identity, relation to the Muslim other, the construction of historical meaning, and finally, representations of the Church and its doctrines with particular attention to crusade and forced conversion. The slightly later popular and Middle English versions reverse some of these changes, in many cases restoring historical detail and an emphasis on violence in political context. By comparing the treatment of the sacred and its history in this redaction of the romance to those immediately preceding and succeeding it, it is possible to understand these changes as social commentary.

Given the very different social and historical contexts of the two versions, there are bound to be differences in their constructions of communal identity. The *Cronica* version, a thirteenth century version of what is probably a ninth-century tale, is heavily invested in justifying and celebrating the Christian rule of Spain. It appears as a part of what is essentially a winners' history, amidst Alfonso el Sabio's account of his own mission, the Spanish, Christian reconquest of Muslim Spain (hereafter, *Reconquista*). As such, it must elaborate a different relation not only to history, but also to the subject of this history, Christians and Muslims in Spain. The Old French aristocratic version was written in the heavily Albigensian region of Southern France either just prior to, or at the height of the Albigensian persecutions launched by the Church. The Albigensians had been a strong presence in Southern France since at least 1167, and they had met with Church resistance from the beginning. These persecutions took the form, first, of institutional pressure for conversion to Catholicism, and later, of the Albigensian Crusade, which began in 1209 and lasted 45 years. This crusade resulted in the wholesale slaughter of Catholics and Albigensians alike, with a death toll in the tens of thousands.[8] As such, it is not difficult to imagine a deeply entrenched regional hostility toward the Church as an institution. This hostility has clearly left its mark in the telling of the aristocratic version of *Floire et Blancheflor,* which was most likely composed at the height of these persecutions.

In the aristocratic version, the writer asserts an alternative vision of communal identity by depicting it as a product of intercultural relation. This can be seen in direct contrast to the treatment of communal identity in the Spanish versions, which are instead focused on depicting a community that is racially pure. In the

3. In the *Cronica* version Flores's actions take place in a wider political and historical context. Here, he fights to free the king of Babilonia (the emir of the aristocratic version) from imprisonment in one of the castles of the caliph, with whom he is at war. The chronicler tells us that this will be important later, when Flores is discovered with Blancaflor and accused of betraying the king.

4. In the *Cronica* version the king of Babylon spares the lovers because Flores once saved his life, and not, as in the aristocratic version, because he is moved by their love.

5. In the *Cronica* version Flores's conversion is spiritually motivated. In this version, when Flores and Blancaflor return to Spain, their boat is shipwrecked and separated from all the others. They land on an island inhabited by monks of the order of Saint Augustine, to whom Saint Augustine himself appears to tell the monks not to fear the invaders, and that they will ask to be baptized the next day. The couple ask to be baptized—Blancaflor, because she remembers her mother's talk about Christianity, and decides that they owe their recent good fortune to Christ, and Flores, because he believes Christianity was imparted to him with Blancaflor's mother's milk.

6. In the *Cronica* version, back in Almeria, Flores tells his parents that he has become a Christian, and he embarks on a mission to convert all the pagans by verbal persuasion or by the sword. There is much discussion in the text of the various cities and regions converted by the newly baptized Christians, and of the many churches and bishoprics that are established. The aristocratic vesrion devotes precisely one sentence to Floire's conversion to Christianity.

7. In the *Cronica* version the kingdom survives 18 years, after which it is overtaken by Muslims once again.[7]

In evaluating these differences it is assumed, first, that the *Cronica* version preceded the Old French versions; second, that later redactors had access to the *Cronica* version; and third, that the changes they made are in many cases deliberate interventions meant to convey a particular ideological and/or aesthetic agenda. Thus, the redactor of the aristocratic version makes important changes by removing details that in the *Cronica* version supply historical context, minimizing the role of Blancheflor's Christian mother, omitting violence from the tale in all but the end, after Floire's conversion, and eliminating the spiritual content of Floire's conversion, assigning it an amorous content instead.

asks Floire and Blancheflor to remain with him in his country, they instead depart for Floire's home kingdom. On the way, Floire converts to Christianity in order to please Blancheflor. When he returns to his home kingdom, he finds that his father, the king, has died, that he is king of Spain, and that Blancheflor's lineage makes him king of Hungary and Holy Roman Emperor. Once home, he forcibly converts his subjects to Christianity. The story ends as their union gives rise to the birth of Bertha Broadfoot, the mother of Charlemagne, and the beginning of the Carolingian line.

This aristocratic version makes some important changes to the *Cronica* version, and the fact that two new, significantly different, and very well circulated redactions (the popular and the Middle English versions) appeared so soon after the aristocratic version attests not only to wide interest in the tale, but also to an objection to certain changes made in this telling. Almost all of the subsequent versions are shorter, and as such many contain less detail than the *Cronica* versions. However, despite the fact that most of the later versions are shorter, many of them contain embellishments on themes central to the work, such as genealogy, the lovers' role in communal history, and the Christian motifs of pilgrimage and religious conversion. The aristocratic version makes some important changes to the text of the *Cronica* version both by way of omission and by manipulation of sacred rhetoric, with significant differences in the treatment of chivalric and political violence, maternal lineage, and the meaning of Floire's conversion. The following aspects of the earlier *Cronica* version are worthy of note in this context:

1. In the *Cronica* version Flores's father, Fines, ransacks the coast of Galicia as part of establishing his sovereignty over the recently granted territory of Spain. In the aristocratic version no reason is given for the raid.

2. In the *Cronica* version Blancheflor's mother is named, and as such her historical significance is greater. The fact that she is called Berta is also significant in that it is the same name given to the daughter of Flores and Blancheflor, who will eventually be Charlemagne's mother. In this version Berta nurses both the children, laying some of the groundwork for Flores's later conversion to Christianity.

ic version, probably in the mid-thirteenth century.[6] Soon after these the Middle English version appears in about 1250. In the Old French aristocratic version of this story—hereafter the aristocratic version—the main events go something like this:

> A pregnant Christian woman loses her husband, her unborn baby's father. In thanks for the child she carries, she undertakes a pilgrimage to the shrine of St. James of Compostela, during which the pilgrims are attacked in an unexplained Saracen raid. Her father is killed and the pregnant young woman is taken prisoner and given as a slave to the Saracen queen. In serving the queen she becomes close to her, and soon after her arrival they discover that they are both pregnant, and that the babies are due on the same day. The babies, a boy (the prince) and a girl (a slave), are indeed born on the same day, and they are given matching names, Floire and Blancheflor. Blancheflor's Christian mother cares for Floire but does not nurse him, and the two children are raised together in her quarters. When the children are twelve years old, Floire's parents unsuccessfully attempt to separate them. They try a number of ruses, and eventually sell Blancheflor to a fleet of merchants headed east, build an elaborate tomb for her, and pass her off as dead. Floire, threatening suicide, learns the truth from his parents and pursues Blancheflor. After a long journey he finds her in Babylon, in the emir's tower. From among the women locked in a tower, the emir marries one each year, and after one year he beheads her and weds another. Floire uses his ingenuity to convince a porter to smuggle him into the tower in a basket of flowers, where he is reunited with Blancheflor. There, they live happily until they are discovered in bed by the emir. The emir becomes very angry, and after a cursory trial places the lovers on a pyre to be burnt. His subjects, who are moved by their youth and beauty, and especially by their mutual expressions of devotion, eventually persuade the emir to take mercy on Floire and Blancheflor. Once released, they convince the emir to give up his habit of beheading wives, and marry him off to Blancheflor's friend Claris. Though the emir

Floire and Blancheflor: Courtly Hagiography or Radical Romance?

Maria Segol

The Old French aristocratic version of *Floire and Blancheflor* is generally considered a *roman idyllique*, an idyllic romance treating the adventures of two innocents, unconcerned with the courtly or the political. While the characters themselves are, in the beginning, seemingly uninterested in these matters, the romance as a whole advances some unconventional political opinions in the form of a counter-history. The redactor for the Old French aristocratic version of *Floire et Blancheflor* uses sacred conventions to rewrite a secularized communal history. This version of history expresses ancestral and cultural affinity to Muslims, a secularized view of human relations, and ultimately, a strong argument against crusade.

Floire et Blancheflor was one of the most popular medieval romances, with a multitude of surviving manuscripts in Old French, Middle English, Low German, Old Icelandic, Old Norse, Ladino, Italian, Middle Dutch, and Old Spanish. Historically, there has been significant contention over the derivation of this romance, with "some critics believing in its creation by a French poet, and others arguing for Persian, Byzantine, or otherwise undefined Oriental origins."[1] While the derivation of the tale has not been established, Patricia Grieve, in her recent book *Floire and Blancheflor and the European Romance*,[2] definitively identifies the Spanish versions as the earliest strains of the tale, probably composed in about the ninth century.[3] The *Cronica* version with which Grieve worked, the *Cronica de Flores y Blancaflor*, was found interpolated at various points in a late-fourteenth or early fifteenth century manuscript of Alfonso el Sabio's thirteenth century history of Spain, the *Primera Cronica General*. Chronologically next are the two Old French versions, with the aristocratic version—the work under study here—dating from about 1150-1170, by some estimates, and about 1200-1225 by others,[4] with its earliest surviving manuscript in Old French dating from about 1288.[5] The popular version appears slightly later than the composition date of the aristocrat-

non seulement symbolique, mais théologique de l'or. S'il est en effet une occasion unique pour le dieu or d'ordinaire discret de paraître enfin dans tout son éclat, c'est bien cette faillite spectaculaire devenue l'objet d'un scandale public et d'un procès à sensation. [. . .] Comme le soleil des mythes, en effet, l'or numéraire, ce "monstre en faveur de qui peu à peu abdique l'individu jadis humain", n'est dieu que de cette abdication inconsciente, que par le crédit que lui fait, à tous les sens du mot, la confiance aveugle de la société. Panama est de ce point de vue l'exemple le plus parfait d'une divinité fictive de l'or entretenue par le seul crédit ou, en d'autres termes, par les mécanismes psychologiques de la foi. [. . .] Il (l'or) ne s'est acquis l'autorité d'un dieu, d'autant plus efficace qu'il n'est pas perçu comme tel, que par une usurpation symbolique, en confisquant, pour le réduire à la seule dimension numéraire, un archétype imaginaire de l'or, celui-là même qui se révèle pour le poète dans la contemplation originelle du couchant. Il ne s'agit donc pas d'opposer comme Michelet un nominalisme de la monnaie-papier au réalisme de l'or, comme une valeur fictive à une valeur réelle, mais de reconnaître dans les mécanismes du crédit, dont les promoteurs du canal ont usé et abusé, le signe même que la divinité de l'or n'a pas d'autre support que la foi: comment des millions de gens ont-ils pu jusqu'au bout souscrire des obligations, sinon parce qu'ils étaient sûrs, d'une certitude religieuse, que le dieu or les paierait à la fin de leurs actes de foi? Tout le désastre de Panama devait donc être l'occasion rêvée de faire le procès de l'or et de mettre au jour les mécanismes de la crédulité . . .", p. 439-40.

[45] Mallarmé, "Faits divers", publié in *The National Observer*, le 25 fev. 1893. Cf. O.c., p. 1577-79. Lire aussi les commentaires de Bertrand Marchal.

[30] Roger Dragonetti, *Études sur Mallarmé*, réunies et présentées par Wilfried Smenkens (Gent, Belgique: Romanica Gandensia XXII, 1992), p. 48.

[31] Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique* (Paris: PUF, coll. Quadrige, 1984), p. 13.

[32] Mallarmé, *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes*, p. 646.

[33] Mallarmé, *Crayonné au théâtre, Œuvres complètes*, p. 333.

[34] Mallarmé, *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes*, p. 646.

[35] Mallarmé, *Diptyque I, D'une Méthode* (Plan, 1865-1870), *Œuvres complètes*, p. 854.

[36] Mallarmé, *"Médaillons et portraits", Œuvres complètes*, p. 481.

[37] "II, La Littérature doctrine (1893)", *Diptyque, Proses diverses, Œuvres complètes*, p. 850.

[38] Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis, 18 juillet 1868, *Correspondance choisie, Œuvres complètes*, 1998, p. 732.

[39] Consulter en particulier "les feuillets divers", *Épouser la Notion, Œuvres inachevées, Œuvres complètes*, p. 630-631.

[40] Lettre du 10 septembre 1885, p. 785-786, cité par Bertrand Marchal, Introduction, *Œuvres complètes*, p. XXXIV.

[41] Yves Bonnefoy, *Rimbaud* (Paris: Le Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1970), p.151.

[42] Rimbaud, "Mauvais sang", *Une saison en enfer, Œuvres complètes*, p.95.

[43] Saint-John Perse, *Lettre à la Berkeley Review du 10 août 1956, Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade), p. 566.

[44] En 1972 dans une note de bas de page de *La Dissémination*, Derrida a noté l'importance du scandale de Panama pour Mallarmé et ses contemporains. "OR, qui se condense ou se monnaie sans compter dans l'enluminure d'une page. Le signifiant OR (O + R) y est distribué, éclatant, en pièces rondes de toutes tailles: "dehORs", "fantasmagORiques", "trésOR", "hORizon", "majORe", "hORs", sans énumérer les O, les zéROs, inverse nul de l'OR, nombre de chiffres arrondis et régulièrement alignés "vers l'improbable". Se référant par simulacre à un fait—tout paraît rouler sur le scandale de Panama ("Tels sont les faits" dit la première version qui n'a pas encore effacé son référent, "l'effondrement de Panama". J'en étudierai ailleurs le travail)—, cette page, moins de trente-trois lignes, semble du moins garder l'or comme signifié principal, comme thème général." Jacques Derrida, *La Dissémination* (Paris: Editions du Seuil, 1972), p. 295. Les intuitions de Derrida sont développées par Bertrand Marchal en *1988* dans *La Religion de Mallarmé* (Paris: José Corti, *1988):* "Dans ce scandale de Panama, Mallarmé s'intéresse moins à l'aspect économique ou financier, laissé aux spécialistes attitrés, qu'à la dimension

Gallimard, coll. Bibliotheques de la Pléiade, 1972), p. 65.

[12] Steve Murphy, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion* (Paris: Éditions du CNRS, Presses universitaires de Lyon, 1991).

[13] Rimbaud, "Les poètes de sept ans", *Œuvres complètes*, p. 44.

[14] En particulier Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même* (Paris: Éditions du Seuil, 1969), p. 30.

[15] Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet (Paris: Le Livre de poche, 1999).

[16] Rimbaud, "Devotion", *Œuvres complètes*, p. 153.

[17] Jean-Claude Morisot, "Parole en ruine: la dévotion de Rimbaud", *Poétique* 108 (1996), p. 441.

[18] Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, p. 84.

[19] Arthur Rimbaud, "Mauvais sang", *Une saison en enfer*, *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972), p.95.

[20] Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis, 14 mai 1867, *Correspondance choisie*, *Œuvres complètes*, p. 714.

[21] Ou "le sacré sans Dieu" d'Octavio Paz.

22 Mallarmé, "Lettre à Armand Renaud", 20 décembre 1866, *Œuvres complètes*, p. 712.

[23] D'un retour sur investissement.

[24] "Comme Hérodiade excentrique, 'vagabond' même ou surtout dans la mort, errant, extravagant, divaguant au gré de 'son envie toujours conduisant ailleurs', le (re)créateur n'a de cesse qu'il ne se décentre par rapport à l'espace actuel et à l'instant présent. Les *Poésies* ne l'évoquent pas seulement dans le mouvement de la marche ou de la navigation. Elles le projettent au-delà de lui-même, 'Outre une Inde splendide et trouble', comme si elles voulaient suggérer qu'il précède ce qu'il vise, qu'il est transporté d'emblée par son seul élan créateur plus loin que tout terme spatial et temporel, que son désir a déjà dépassé tout but déterminé, envisagé comme l'objet d'une quête qui sans doute ne s'achèvera pas.", Laurent Mattiussi, "Figures du (re)créateur dans les Poésies", *Romantisme, colloques, Les Poésies de Mallarmé* (Paris: SEDES, 1999), p. 175.

[25] Mallarmé, Lettre à Léo d'Orfer, 27 juin 1884, *Œuvres complètes*, p. 782.

[26] Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 370.

[27] "Laver le mot de sa millénaire souillure et de l'offrir tout neuf", Saint-Pol-Roux, "Le Sacre de Rimbaud", *Les Traditions de l'avenir* (Paris: Rougerie, 1974), p. 67.

[28] Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *Œuvres complètes*, p. 646.

[29] Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *Œuvres complètes*, p. 646.

l'expérience d'une transcendance que le langage devait recueillir, son au-delà. Avec la modernité, c'est l'immanence de la forme poétique qui contient et immobilise la dimension sacrale. Le poème est désormais sacré parce qu'il est secret, verrouillé sur lui-même et de l'intérieur. Sa forme est le résidu dialectique d'un sacré (le "haut langage" comme épuisement de la catégorie du langage) et d'un profane (l'intelligibilité textuelle). Et quand l'aurore incorruptible succède à une "dure nuit" et que la vigueur et la tendresse ou la patience ont triomphé de la paresse, pas d'autre cantique—par le condamné à vie: le (con)damné à vivre, le damné d'une saison en enfer—que celui-ci: "*Il faut être absolument moderne*".

Notes

[1] Lamartine, "La chute d'un ange", *Œuvres poétiques* (Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1963), p. 865.

[2] Sur la fragmentation chez Mallarmé, "Le fragment comme jouissance de l'idiot ou pour une herméneutique de l'hybridité: Mallarmé, Madonna", *Écritures fragmentaires: théories et pratiques*, Ier Congrès international du GRES, textes réunis et présentés par Ricard Ripoll (Paris: Presses universitaires de Perpignan, coll. Études, 2002), p. 341-59.

[3] Mallarmé, Lettre du 17 mai 1867, *Correspondance*, t. I (1862-1871), Édition établie par H. Mondor avec la collaboration de J.-P. Richard (Paris: Gallimard, 1959), p. 249.

[4] M.-A. Ruff, *Rimbaud* (Paris: Hatier, 1968), p. 66.

[5] Aldo Pellegrini cité par Roberto Juarroz, *Poésie et Réalité* (Paris: Lettres vives, 1987), p. 18.

[6] "La nostalgie poétique est une nostalgie du monde exprimé au lendemain de sa transcendance", Horia Badescu, *La Mémoire de l'être, La poésie et le sacré* (Paris: Éditions du Rocher, 2000), p. 25.

[7] Mallarmé, "Lettre à Henri Cazalis du samedi 24 mai 1862", *Correspondance choisie*, *Œuvres complètes*, Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal (Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998), p. 636.

[8] Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *Œuvres complètes*, p. 653-54.

[9] Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 789.

[10] Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé* (Paris: Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1974), p. 440.

[11] Rimbaud, "Les premieres communions", *Œuvres complètes* (Paris:

quels, Mallarmé recommandait d'y "ajouter, de grâce, quelque mystère". Et l'on connaît sa formule: "Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée doit s'envelopper de mystère". Mais il faut dire davantage: le poème moderne tend à *être* le mystère. Il est secret au sens étymologique du terme "*secretus*": à l'écart, et complètement. Il est fermé. Alors, non seulement les effets de langage projettent le sujet dans le fantasme, mais ils l'y scellent en lui refusant qu'il sache son désir. Rêve du langage—langage du rêve—langue perdue: voilà les permutations fondatrices de la modernité poétique, cette "nudité" qu'elle touche. Pas d'autre échappatoire pour le moderne que l'acte d'entrer dans cet autre langage bâti sur un minimum de procédures actualisantes comme "poésie instruite et animée de l'intérieur".[43] Étrange retournement dans l'histoire des idées donc que cette modernité qui sacre le poète parce que celui-ci démystifie le grand sacré que les hommes connaissaient jusqu'alors: le langage. On pourrait objecter qu'il s'agit d'une révolution *pour rien* puisque le langage occupe toujours sa position surplombante. Ce qui constitue la véritable révolution, c'est le référent qui soutient le langage et le pouvoir des mots. Il y a une fiction littéraire comme il y a une fiction politique ou une fiction économique. Il y a une fiction divine aussi: on ne fabrique du divin (le Verbe) qu'avec des mots. Là encore, il n'est d'affaire que de crédit—"*credere*"—: de croyance, comme le scandale de Panama (1888-1889)[44] qui accuse la fiction des grands ensembles occidentaux: "À part des vérités que le poète peut extraire et garde pour son secret, hors de l'entretien, méditant les produire, au moment opportun avec transfiguration, rien, dans cet effondrement de Panama, ne m'intéresse, par de l'éclat".[45] Les grandes crises du monde occidental sont presque toujours des crises du crédit, de la confiance en le référent. En perdant le crédit, on perd la possibilité de la dépense et celle de la jouissance, l'assurance aussi que quelque chose comme Dieu supporte bien le symbolique, le sémiotique et la suffisance esthétique, mais on entre dans la modernité. Cette "crise" dont parle Mallarmé en 1892 est une monstration des liens arbitraires qui unissent les mots aux choses. Découvrant la vacance du monde et la corruption des agencements symboliques, le héros moderne démantèle leur possibilité d'énonciation—leur puissance pragmatique—en subvertissant la parole reçue. Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé..., sont les héros de ce Credo: des sujets libertaires, anti-chrétiens, anti-nationalistes, bavant la foi et ne "sachant plus prier". Pour autant, le sacré n'est pas aboli, il change de cadre esthétique et épistémique. Jusqu'alors le sacré était

> Ah! Le signe par excellence; mais si l'on croit l'avoir compris, c'est qu'on est ce mage appelé Dieu, dont l'honneur est de n'être pas soi, mais jusqu'au dernier qu'il s'agit de résorber, au pur Simple, pour se redevenir: d'où ce n'est pas même à la foule d'un jour tout entière, qu'il faut avoir livré le sens de cette lettre absconse (qu'on a tiré d'elle après tout, de ce qu'elle meurt et ignore) mais à l'humanité. Tout est vain en dehors de ce rachat par l'Art, et l'on reste un filou. L'Art implique cela et un théâtre éternel, où passeront des générations.[40]

"Horizon lointain du langage", dit Bertrand Marchal, ce signe n'est déjà plus qu'un retour. Il ne se donne pas comme une plénitude, mais comme *re*commencement qui relance à jamais la possession de *la* Lettre. La réactivation de l'ésotérisme kabbalistique trouve donc une pertinence inattendue pour la modernité poétique: elle pointe le poème vers la tentation d'auto-référentialité, son immanence *a*-venir. Déchiré entre la culture chrétienne et l'espoir d'une nouvelle alliance avec le monde, le poète moderne se trouve lui-même clivé. Bonnefoy l'a remarqué: "En vérité, Rimbaud a trop subi la pensée existentielle du christianisme pour oublier ses catégories. Et c'est dans la synthèse incroyablement dynamique du cosmos grec et des rêveries anthropocentriques d'un salut, plus près d'un Christ de Gloire que d'une procession des essences, qu'il faut replacer et comprendre son ambition".[41] Passage à vide de la prière, érotique muette, le texte moderne est désormais le lieu de sa désaffection, comme si cette étreinte qui est suspension de l'usure, ce bonheur d'une absence, se donnait comme la formule de son extase: l'immanence. Strictement, au-delà de l'écriture, la poésie moderne n'a pas de terme. L'agent "vicieux mais sacré" de la création est une dévotion à l'écrit.

> La science, la nouvelle noblesse! Le progrès. Le monde marche! Pourquoi ne tournerait-il pas?
>
> C'est la vision des nombres. Nous allons à l'Esprit. C'est très certain, c'est oracle, ce que je dis. Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire.[42]

L'anecdote est désormais familière: au journaliste venu l'interroger sur Verlaine et qui lui proposait de retranscrire ses propos tels

> Avec ses vingt-quatre signes, cette littérature exactement dénommée les Lettres, ainsi que par de multiples fusions en la figure de phrases puis le vers, système agencé comme spirituel zodiaque, implique sa doctrine propre, abstraite, ésotérique comme quelque théologie: cela, du fait, uniment, que des notions sont telles, ou à un degré de raréfaction au-delà de l'ordinaire atteinte, que de ne pouvoir s'exprimer sinon avec des moyens, typiques et suprêmes, dont le nombre n'est, pas plus que le leur, à elles, illimité.[37]

Sur ces ruines de la théologie de la Parole, Mallarmé instaure une sorte d'absolu littéraire dont le livre total n'est jamais qu'une expansion de la lettre: la Bible nouvelle. À défaut du geste créateur, le verbe mallarméen adopte le geste du simulacre. La fiction devient l'instrument réflexif par excellence comme dans le "Sonnet en *yx*" où les signes se réfléchissent et s'oublient.

> J'extrais ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur *la Parole*: il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes. [. . .] J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul se réfléchissant de toutes les façons parce que mon œuvre est si bien préparé et hiérarchisé, représentant comme il le peut l'Univers, que je n'aurais su, sans endommager quelqu'une de mes impressions étagées, rien en enlever—et aucun sonnet ne s'y rencontre.[38]

L'X devient le symbole de la lettre perdue.[39] Le sonnet se génère sur cette inconnue et dans l'intervalle, quelque chose comme la littérature advient, dans ce pouvoir de la lettre. La parole poétique en est l'expansion parce que la Parole primordiale s'y fait entendre, *à la lettre*, pour la première fois depuis la rature du Verbe et dans l'universel d'une "forme vacante". Dans le reflet du septuor, comme dans *Alchimie du verbe*, on entre dans l'éternité ou plus exactement dans le sempiternel. Le poète moderne peut alors arborer le signe-symbole de sa divinité qui est le rêve du Livre:

Il a été démontré par la lettre—l'équivalent de la Fiction, et l'inanité de l'adaptation à l'Absolu de la Fiction d'un objet qui en ferait une Convention absolue.

Le Verbe, à travers l'Idée et le Temps qui sont "la négation identique à l'essence" du devenir devient le *langage*.

Le langage est le développement du verbe, son idée, dans l'Être, le Temps devenu son mode: cela à travers les phases de l'Idée et du temps en l'Être, c'est-à-dire selon la Vie et l'Esprit. D'où les deux manifestations du langage, la Parole et l'Écriture, destinées (en nous arrêtant à la donnée du langage) à se réunir toutes deux en l'idée du Verbe: la Parole, en créant les analogies des choses par les analogies des sons—l'Écriture en marquant les gestes de l'Idée se manifestant par la parole, et leur offrant leur réflexion, de façon à les parfaire, dans le présent (dans la lecture) et à les conserver à l'avenir comme annales de l'effort successif de la parole et de sa filiation: et à en donner la parenté de façon à ce qu'un jour, leurs analogies constatées, le Verbe apparaisse derrière son moyen de langage, rendu à la physique et à la physiologie, comme un principe, dégagé, adéquat au Temps et à l'Idée.

Le verbe est un principe qui se développe à travers la négation de tout principe, le hasard, comme l'Idée, et se retrouve formant (comme elle la Pensée, suscitée par l'Anachronisme), lui, la Parole, à l'aide du Temps qui permet à ses éléments épars de se retrouver et de se raccorder suivant ses lois suscitées par ces diversions.[35]

Il s'agit de "tout recréer avec des réminiscences"[36] et de combler la perte dans un effort de retrouver la langue originelle et son unité perdue depuis Babel. C'est pourquoi Mallarmé reprend le fantasme des opérations kabbalistiques qui se confondent avec la littérature et qui se superposent à l'intertexte chrétien ou à la métaphore du Grand Œuvre et nous savons que l'initiation de Mallarmé à l'alchimie se fit en même temps que sa découverte de la *Kabbale*, à partir de l'été 1866:

Pour Mallarmé, cette grammaire des signes n'est que la génétique herméneutique du cosmos, cet autre grimoire dont l'alphabet stellaire s'écrit, lui, blanc sur noir. Ce que signifie une expression comme "l'empire du sémiotique", c'est que la Lettre et le signe ne sont pas le support, ils sont la Révélation. Dans ce procès, le sémiotique a raison du symbolique. Pour Rimbaud comme pour Mallarmé, le signe poétique est toujours au bord de se métamorphoser en symbole, c'est-à-dire en "l'épiphanie d'un mystère".[31] C'est autour de cette bascule originelle et fondatrice que se noue le drame mallarméen des Lettres, dont l'arrière-fond est celui d'une tragédie de la lettre perdue. Le théâtre de cette quête est l'épreuve même de ce "mystère" dans les lettres, c'est-à-dire de l'écriture soumise au numérateur divin qui restaure l'harmonie initiale et abolit la perte. À la croisée de l'Idéal et du sensible, la littérature devient "un absolu propre à fonder un nouveau monde doté d'un mode absolu d'existence puisqu'elle est ce qui manque à tout ce qui existe en dehors d'elle": "Oui, que la littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout".[32] *De facto*, son existence rature le Verbe transcendant: elle n'est plus qu'une pure fiction qui survit au sein de cette catastrophe, substitut d'une communion qui n'est jamais que l'ombre d'une parodie. Si donc on peut affirmer que la littérature en un sens a *lieu*, c'est, dit Mallarmé, comme quelque chose "n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe."[33] Par conséquent, seules les lettres permettent à l'homme de se recréer, tissu virtuel suturé de toutes parts. Il s'agit bien d'un pouvoir créateur. Lorsque Rimbaud parle de "chantier" dans "Being Beautous", Mallarmé complète la métaphore en évoquant l'"ingéniosité" qui caractérise les créateurs (le *faune*, Manet, Maupassant . . .):

> Avec l'ingéniosité de notre fonds, ce legs, l'orthographe, des antiques grimoires, isole, en tant que littérature, spontanément elle, une façon de noter. Le tour de telle phrase ou le lac d'un distique, copiés sur notre confirmation, aident l'éclosion, en nous, d'aperçus et de correspondances.[34]

C'est cette ingéniosité du poète qui doit retrouver le sens de cet héritage que la Parole a déposé dans les lettres, dans le sens sacré et enfoui (inconnu) des "antiques grimoires". Dans les *Notes* et le *Diptyque* I (Plan, 1865-1870), Mallarmé écrit:

Ce qu'apprend la méthode, c'est que le texte moderne désigne toujours un assemblage. Comme l'indiquent les "Voyelles" de Rimbaud, les lettres sont les assemblages. L'interdiction du signe est une interdiction de la présence ou de la ressemblance. Écrire, dit Blanchot, c'est porter l'idole. Mais cette idole est une nouvelle Alliance avec un sacré qui s'est fait confisqué par les institutions. Les modernes expriment ainsi l'insignifiance de l'interdit en se déterminant jusqu'à la folie, folie contre laquelle ils menacent de se briser, mais qu'ils évacuent. Et, puisque dans l'ordre du réel comme dans celui du symbolique tout n'est jamais que signes, il suffit d'ordonner ces derniers afin de mettre le monde entier en jeu et faire en sorte que la Loi, elle-même subvertie, devienne l'instrument du salut. Les lettres sont simplement des éléments de la signifiance. Dans les "Voyelles", il faut comprendre et sentir l'élément comme élément, à savoir qu'il est unique, qu'il introduit un petit peu l'autre, un peu de différence. Cette fonction de la lettre, du signe, et à la limite du corps pour Rimbaud, ne s'articule que sur des faits d'absence. Système ouvert, la modernité poétique se détermine comme une interaction dynamique entre les signifiants: les relations, dont l'ensemble forme la structure absente ou ouverte. Mais si un signe est toujours vu par un autre, cette grammaire devient une heuristique censée restaurer l'harmonie initiale. En ce sens, le poète peut advenir par le langage de l'oubli qui est fiction de l'Eden et tumulte du symbolique. "Un homme", écrit Mallarmé, "peut advenir, en tout oubli—jamais ne sied d'ignorer qu'exprès—de l'encombrement intellectuel chez les contemporains".[28] Il s'agit pour l'être de "se recréer par lui-même" à condition de "conserver de son débarras strictement une piété aux vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l'infinité, fixées en quelque langue la sienne, puis un sens pour leurs symétries, action qu'est le vers; il possède, ce civilisé édénique, au-dessus d'autre bien, l'élément de félicités, une doctrine en même temps qu'une contrée. Quand son initiative, ou la force virtuelle des caractères divins lui enseigne de les mettre en œuvre."[29] L'expérience poétique signifie désormais l'état limite d'une geste orphique, d'une coalescence utopique de la vie et de la mort par laquelle la littérature advient, comme signifié ultime—textuel—sacrificiel. Leur poétique advient pour "une remémoration réparatrice de la Parole et de l'homme qui n'ont plus lieu. Le poème célèbre donc un oubli d'où s'éveille dans la mémoire du langage cette lueur fugitive d'"autre chose", dont l'absence fixée dans le chant, demeure, elle du moins, "inoubliable".[30]

enne. Ainsi, les méditations du poète permettent d'instaurer un paysage et d'enchaîner dans le réseau lucide de structures équilibrantes et de figures "ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter".[26] Relations "symboliques" et "sémiotiques" ici s'équivalent, le véritable langage poétique ne commençant que dès lors qu'on accepte de substituer le signe au réel pour l'ouvrir sur autre chose que l'idéologie. Le poète est ainsi celui qui réactive, par le texte, les éléments de cette scène primitive, ce drame originaire, dans le but de révéler à l'homme le secret de la "race", occulté par la Loi et par le détournement effectué par la religion officielle, et de lui rendre conscience de sa "divinité".

Ce projet prométhéen n'est pas étranger aux *Illuminations* qui ne constituent plus tout à fait une parole articulée mais plutôt une sorte de base pulsionnelle. Dans cette esthétique, il s'agit de suggérer plutôt que de dire, de taire la parole ou d'instituer un demi-mode du dire: un murmure, un "silence rythmique" qui ne serait pas trans-textuel, mais presque infra-textuel. Le mystère de l'initiation est là: dans le recours à l'hallucination, à la magie ou à "l'alchimie du verbe". Toutefois, il s'agit d'une méthode et "Matinée d'ivresse" justifie ce choix. Rimbaud et Mallarmé ont cette idée de la *méthode* en commun, mais divergent quant aux modalités de leurs fictions. Pour Rimbaud, cette méthode impose un parcours génératif capable de révéler le monde sensible dans ce qu'il a de plus immédiat. "Fleurs" révèle un monde nouveau,[27] lavé du "sceau de Dieu" et de la croix, trempé d'éternité comme "Aube". Il s'agit d'une nouvelle théophanie, mais sensible en un sens, qui se situe "après le déluge". Pour Mallarmé, l'objectif est davantage d'abstraire l'Idée du sensible et d'instituer un régime non-mimétique de celui-ci. Les deux se rencontrent dans la volonté d'affranchissement du culte chrétien et dans cette apocalypse qu'ils font subir à la parole poétique comme gage de son salut. Il faut être malade et souffrir le mal pour devenir "Savant" et renaître dans le verbe. Transgressant cette loi de la jouissance léguée par le christianisme, le héros moderne—*voyant*, *faune*, *Hérodiade*, *Maldoror*, *Igitur*...—tombe sous la loi de la castration qui achève la séparation entre le signifiant et le signifié. Le "blasphème" du *faune*, parole impie, a pour origine cette tentative de surmonter le signifiant et le signifié, et pour avoir transgressé tant de séparations et avoir traversé tant d'impossibilités, la poésie,—parole *verace*—véridique, est mise à mort. Son apocalypse est la condition nécessaire de sa possibilité.

son devenir. Du moderne au postmoderne, deux régimes de l'existant littéraire sont ainsi convoqués. D'un côté, il y a le *Livre*—impossible et nécessaire à la fois—; de l'autre, il y a le signifiant aléatoire—possible mais non nécessaire—. Enclavé dans son exigence impossible, le poème moderne se désitue, s'échappe de son actualité pour prétendre à un régime virtuel. "Salut", poème liminaire des *Poésies*, convient à l'ouverture autant qu'à la clôture. Il surgit du silence et s'y dissout dans l'incertitude des temps.[24] D'emblée, *tout* se retire et le poème entrelace les modalités de l'Être: le n'Être pas, le n'Être plus, comme le sylphe—né—non-né—dont aucun amant ne s'est uni à la mère, comme les "satyres lascifs", "les faunes animaux" de Rimbaud ou l'hermaphrodite d'"Antique" lavés du *Logos* et cicatrisés de la morsure chrétienne. Monde improbable, au-delà de lui-même, perpétuellement "cessant" mais "en avant", le poème engendre virtuellement un monde fictif, une capacité d'Être et de n'Être pas, dans la fulgurance d'un *in*commencement particulier.

II. Le *sacramentum* immanent, *"car il arrive à l'inconnu"*

Dans la parfaite circularité d'une architecture idéale, la parole poétique ne fait plus référence à un au-delà transcendantal ou à Dieu mais à un absolu de "notion pure" qu'il s'agit d'invoquer par des correspondances qui relient les mots à une totalité ouverte, latente ou virtuelle. "Tout le mystère est là: établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté", à partir de laquelle s'organiseraient le déploiement vibratile et la circularité du sens. C'est cette pureté qu'occulte le faux culte chrétien, comme maladie infectieuse dénoncée dans les pièces VI à IX des *Premières communions* de Rimbaud.

> La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.[25]

Cette investigation révèle l'existence d'un processus imaginaire, générateur de fictions, capable de relier les fragments les plus hétérogènes. Ce pouvoir permet de déchaîner les créations mythologiques et fantasmagoriques engendrées par une angoisse héréditaire, léguées par la "Race", la mère ou la profanation chréti-

Kristeva, ne peut être compris que par une réflexion sur le *signifiant se produisant en texte* et c'est précisément le texte qui représente la production du sens (les opérations sémantiques) antérieure au texte: "ma Pensée s'est pensée". Reste le rythme selon l'acception de Meschonnic, comme représentant trans-symbolique du sujet qui est antérieur au sens. En un sens, le sujet disparaît lorsque disparaît la pensée du signe. Si Dieu est mort, le langage décentré s'articule désormais à partir d'un vide, d'une vacance. La "voie pécheresse et hâtive, satanique et facile" qu'emprunte Mallarmé n'est pas non plus très loin de celle d'*Une saison en enfer*. Ayant terrassé Dieu, le poète réinvestit l'espace sémiotique lui-même affranchi de l'empire du symbolique qui le présidait jusqu'alors. Purgé, le signe peut refaire une nouvelle unité théologique sans *theos*.[21] Consécration tout autant que sacralisation du poète, cet effort particulier est un coup d'État. De cette béance ouverte par le meurtre de Dieu, le poète peut régner en dieu sur sa création c'est-à-dire sur un langage qui n'est plus le dépositaire de la Révélation et qui ne se réclame pas davantage d'une vérité logocentrique. D'où cette métaphore du sacre que Mallarmé évoque dans les *Poésies*, dans "le Pitre châtié" (v. 13), l'*Hommage* à Wagner ce "dieu irradiant d'un sacre" ou la métaphore du sceptre dans les *Éventails*.

Désormais, le poète est le souverain de sa fiction. Cette fiction est son secret: à l'écart et complètement, elle est fermée. Le poème *est* le mystère disposé par une divinité absente, un *deus absconditus*. En "jouant à l'effacé", le poète se protège ainsi du double écueil du temps et de la perte: "j'ai infiniment travaillé cet été, à moi d'abord, en créant, par la plus belle synthèse, un monde dont je suis le Dieu,—et à un Œuvre qui en résultera, pur et magnifique, je l'espère" avoue Mallarmé.[22] Il s'échappe de la pluralisation et ressaisit "l'ensemble des rapports existant dans tout"—"le pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout". Toutefois, entre l'en deçà et l'au-delà de la création, il y a une sorte de coupure, de fissure qui ne se situe pas. Tel est le "blasphème" de la fiction, peut-être aussi celui du *faune*: sa parole dirigée contre un éventuel créateur ne suscite de "vierge origine"—*orior*, se lever, naître—n'inaugure que pour Rien, par "jeu", pour "mourir", pour "rire". Cette absence perpétuelle dans son retour,[23] puisqu'elle se laisse "entr'ouvrir", offre, autant qu'elle dérobe, la possibilité tenue de l'Être et d'un monde (le poème) qui se menace sans cesse de son impossibilité dans cette injure à la logique. On comprend ainsi l'exigence si impérieuse de la modernité qui non seulement doit s'inscrire en mémoire mais encore susciter

puissance et qui l'engage à abandonner l'idéalisme au profit d'un matérialisme herméneutique. Il en dégage une étude sur la parole qui aboutit à *Crise de vers* ou *Divagations*. Moment critique où le poète est menacé de son impossibilité, ce qu'implique "la disparition élocutoire du poète", si le poème érige encore un décor, son metteur en scène disparaît. Dans la lettre à Cazalis du 14 mai 1867, il écrit:

> J'en suis, après une synthèse suprême, à cette lente acquisition de la force—incapable tu le vois de me distraire. Mais combien plus je l'étais, il y a plusieurs mois, d'abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s'était passée sur son aile osseuse, qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans les Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdument et infiniment—jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant. [. . .] C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu—mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.[20]

et conclut:

> car tout cela n'a pas été trouvé par le développement normal de mes facultés, mais par la voie pécheresse et hâtive, satanique et facile de la Destruction de moi, produisant non la force, mais une sensibilité, qui fatalement, m'a conduit là. Je n'ai, personnellement, aucun mérite; et c'est même pour éviter ce remords que j'aime à me réfugier dans l'impersonnalité—qui me semble une consécration.

L'argument de Mallarmé est simple: la mort fantasmée, délivrant d'un monde qui tue, enferme le monde réel dans l'irréalité du moi qui meurt. Cette polarisation qui est la bascule propre à la perversion est l'effet de cette crise de 1866. Il y a eu mort, c'est tout: "je suis mort". Seul un non-sujet, "zérologique", peut désormais assumer cette pensée qui s'annule. Un tel type de travail sémiotique, précise

sur la vacuité du secret".[18] Et c'est cette fonction méta-discursive qui mobilise les paramètres de la poésie moderne. Par conséquent, les modernes sont toujours écartelés entre le joug d'une tradition toute théologique et son impossibilité (son fantasme). Et lorsque Rimbaud s'assigne à "l'exécution du catéchisme", sa profession de foi renvoie à l'espoir d'un territoire à inventer, d'une poésie *à venir*. Les modernes sont donc constamment menacés de basculer dans les substituts du *méta* (méta-poétique, méta-esthétique) dont Lautréamont a fait sa marque de fabrique mais qui ne le protègent pas de la contradiction que lui impose le statut de l'ironie des *Poésies* en regard des *Chants*. Démantèlement de la fiction divine, l'ambition de Rimbaud est de démystifier les prétentions chrétiennes: la foi qui n'est qu'une relation de parole n'est pas capable de sauver le lépreux et l'amour n'est pas davantage la promesse de la foi. La prière est vaine.

> Ah! encore: je danse le sabbat dans une rouge clairière, avec des vieilles et des enfants.
>
> Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme. Je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé. Mais toujours seul; sans famille; même quelle langue parlais-je?[19]

écrit le poète dans "Mauvais sang". Projet anti-chrétien, anti-clérical, anti-nationaliste, la poétique rimbaldienne est "l'exécution du catéchisme".

La révolte, son projet ontologique, est donc liée à la modernité poétique. Dans le *revenir* de l'origine puisque la répétition ne fait pas mémoire, le poète revient ainsi à son origine, dans l'élaboration d'une unité entrelacée à elle-même qui se constitue de quelque chose de définitivement perdu. Mais ce rêve de totalité trouve naturellement un obstacle symbolique, le Créateur lui-même, puisque les prétentions du poète entrent en concurrence directe avec la Création. Le "terrassement de Dieu" dont parle Mallarmé en 1866 est un défi d'énonciation. Terrasser le Créateur, dit la *Correspondance*, c'est refuser l'unité de l'énonciation en même temps que la stabilité identitaire du sujet. Pris dans ce procès, il s'agit pour le poète de "trouver une langue", c'est-à-dire de s'approprier un langage, cette "poétique très nouvelle" qu'ambitionne Mallarmé et qui serait une refonte de ce qu'on appelle la littérature.

Simultanément à l'écriture d'*Hérodiade*, Mallarmé éprouve une grave crise spirituelle, la célèbre "crise de Tournon" qui frôle l'im-

serait vain de vouloir en dresser la fréquence. Toutefois, alors que la parole des prophètes est un intercesseur entre Dieu et les hommes, la parole du poète n'est donnée et recueillie par aucune transcendance. Le texte des "Voyelles" est symptomatique de cette pratique muette puisque les voyelles sont les seules destinataires et que ces voyelles constituent le poème lui-même (la lettre est la forme qui ne s'articule que sur des faits d'absence). S'immobilisant "dans la réserve du discours", le texte est clos, verrouillé sur lui-même, bâti sur un minimum de procédures actualisantes. Ce que Friedrich qualifie "d'avènement du monologue"[15] est cette dégradation d'une parole en texte dont "Dévotion" dans les Illuminations et initialement publié dans *la Vogue* du 21-27 juin 1886 constitue l'acmé. Dans ce poème profane, Rimbaud exploite le modèle votif mais le vide de son signifié en bloquant ses conditions de destination.

> À ma sœur Louise Vanaen de Voringhem:—Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord.—Pour les naufragés.
>
> À ma sœur Léonie Aubois d'Ashby. Baou—l'herbe d'été bourdonnante et puante.—Pour la fièvre des mères et des enfants.
>
> À Lulu,—démon—qui a conservé un goût pour les oratoires du temps des Amies et de son éducation incomplète. Pour les hommes! À madame***.[16]

La prière est ainsi retournée (détournée) et Rimbaud expose son envers. ***Dévotion*** exhibe la dégradation du modèle votif (invoquer et dédier) en simple démantèlement de la ~~béné~~-diction. La poésie moderne effectue cette ruine de "la parole en plénitude"[17] et supporte cette irritation volontaire de la communication dont le prix spirituel permet d'appréhender sur elle la présence même d'une absence: une absence réelle, comme le catholicisme peut parler, dans la communion, d'une présence réelle. Quelque chose comme la divinité se refusant, n'étant plus disponible et à défaut de destinataire transcendant et d'intercession, le poème dégénère en simple phénomène textuel, profane, le "L" devenant l'initiale d'une série de noms de femmes: *Louise*, *Léonie*, *Lulu* . . ., sans référent identifié ni contenu précis. Prière contre programmation textuelle, signifiant transcendant contre fabrication immanente: si le signifiant fait destin, son mode de saisie (son mode d'appréhension) fait fonction "à travers une réalité volontairement détruite

et renouveler en même temps les structures sociales" écrit Julia Kristeva dans *la Révolution du langage poétique*.[10] La Révolution doit donc accomplir une parfaite métamorphose de la vie et cette métamorphose du corps politique et social doit délivrer le corps du poète opprimé par la religion chrétienne, cette bureaucratie répressive qui étouffe l'instinct et enténèbre les soleils intérieurs: "[. . .] Dieu qui pour deux mille ans vouas à ta pâleur,/Cloués au sol, de honte et de céphalalgies,/Ou renversés, les fronts des femmes de douleur".[11] Steve Murphy a d'ailleurs analysé cette libération somatique conjointe à la libération politique, sociale, sémantique et religieuse qui est le *credo* du poète dès *Soleil et chair*.[12] Dans *les Poètes de sept ans*, c'est la *Bible* qui n'est pas loin non plus d'oppresser le poète, et qui s'assimile au *livre du devoir* imposé par la mère:

> Il lisait une Bible à la tranche vert-chou;
> Des rêves l'oppressaient chaque nuit dans l'alcôve.
> Il n'aimait pas Dieu; mais les hommes, qu'au soir fauve,
> Noirs en blouse, il voyait rentrer dans le faubourg
> Où les crieurs, en trois roulements de tambour,
> Font autour des édits rire et gronder les foules.[13]

À la *Bible* "vert-chou" léguée par l'Institution et par cette mère RIMB que Rimbaud exècre,[14] le poète recompose son monde avec son propre verbe puisque "le désordre de son esprit" est désormais "sacré". Dans "Ma Bohême", le poète s'initie à la parole formulée dans l'errance (la poésie). Et dans cette parole vive, celle que promet "Aube", le poète peut à son tour se fuir, si bien que le trajet amorcé revient à son origine mais s'y relance à chaque début de vers. L'initiation du poète est un double mouvement qui signifie son instruction et cette amorce de l'initiation aux *mystères*, à ce qui doit être tu, au rythme. C'est ce que le poète appelle l'"Alchimie du verbe" et cette vision impose une nouvelle écriture, un nouveau *graphe* qui contribue à sanctifier le passage du *profane* au *sacré*, du *connu* à *l'inconnu*. Dans cette perspective, Rimbaud est finalement très proche de Baudelaire. Tous deux ont lu et relu la *Bible*, et Paterne Berrichon précise que les livres que Rimbaud semble avoir le plus lu, sont la *Genèse*, le *Lévitique*, le *Cantique des cantiques*, *Isaïe*, *Jérémie*, les *Évangiles* et *l'Apocalypse*. Rimbaud qualifie de "psaume" *Mes petites amoureuses* ou *Chant de guerre parisien*; *Nuit de l'enfer* est très certainement inspiré du *Livre de Job*, etc. Les allusions bibliques sont tellement récurrentes qu'il

tre la Troisième République, militent en faveur du principe de jouissance puisque "apprendre et jouir, tout est là".[7] Dès que la Loi cesse d'être un principe symbolique restreint pour dégénérer en code juridique et légal, c'est l'abolition de la jouissance qui s'ensuit et l'interdit instaure la mort. De telles organisations sont des nécropoles:

> *Un grand dommage a été causé* à l'association terrestre, séculairement, de lui indiquer le mirage brutal, la cité, ses gouvernements, le code autrement que comme emblèmes ou, quant à notre état, ce que les nécropoles sont au paradis qu'elles évaporent: un terre-plein, presque pas vil. Péage, élections, ce n'est ici-bas, où semble s'en résumer l'application, que se passent, augustement, les formalités édictant un culte populaire, comme représentatives—de la Loi, sise en toute transparence, nudité et merveille.
>
> Minez ces substructions, quand l'obscurité en offense la perspective, non—alignez-y des lampions pour voir: il s'agit que vos pensées exigent le sol un simulacre.[8]

Dans une lettre à Verlaine datée du 16 novembre 1885, Mallarmé désigne précisément son époque comme un "interrègne": "Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler: elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais…".[9] Or, Littré précise que l'interrègne est "un intervalle de temps pendant lequel, dans un royaume, il n'y point de roi", c'est-à-dire une période où ce qui a régné disparaît sans que rien ne vienne le remplacer: une vacance précisément. En disqualifiant ainsi le moment politique contemporain, les modernes portent le même espoir de rompre la symbolisation sociale et ce mouvement est foncièrement a-théologique. La modernité poétique ne peut se faire que comme une critique du symbolique qui donne sur autre chose que l'*idéologie* (comme dégradation du symbolique): sur le poétique (comme renouvellement). Modernité *in situ* donc, mais *contre tout*. "Dans les sociétés dominées par le droit paternel et la lutte des classes en vue d'une augmentation de la production, cette contemplation reste en dehors des préoccupations productives de la société et court le risque de s'exiler dans une transcendance qu'on désigne sous le nom de religion, si les pulsions, la négativité et la jouissance des contemporains ne s'en servent pas pour se renouveler

dans la Genèse, le monde est (crée par) la parole de Dieu; dans la création poétique, le monde de Dieu est balayé par celui de Satan. Le monde fuit dans le langage, comme le langage fuit dans le monde. Le texte ne vise plus le réel: il se donne comme le monde. Le mystère est là, dans ce scintillement du sensible qui disparaît *avant sa verbalisation*, sa "vaporisation" dit Mallarmé et sa captation par le pivot de la syntaxe et le rythme comme instance trans-symbolique antérieure au sémiotique. Cette recréation ou opération alchimique que Mallarmé aime à évoquer dans *Igitur* permet de réintégrer l'unité, la totalité, la transcendance *aménagée dans la forme*: l'immanence, laquelle n'est que le sacre du poète. Les modernes ont ambitionné d'être à l'origine d'un nouveau sacré, d'une nouvelle théologie de la Parole qui serait l'empire du sémiotique.

I. "Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes"

L'un des traits communs des poètes modernes est leur lutte contre les ensembles idéologiques: famille (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont), patrie (Rimbaud, Mallarmé), Église (Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé), classe, sexe…, constituent des structures mortes et sclérosées qui empêchent la *dépense*. *A contrario*, Mallarmé compare l'activité poétique à l'explosion d'une bombe, à une sorte d'attentat anarchiste contre le dogme le plus tenace. M.-A. Ruff a également relevé ce "devoir de destruction, de désintégration".[4] La véritable subversion consiste en une dépense qui se place hors des institutions—hors du profit—et qui se donne, peut-être, comme gratuite. Hors-crédit—hors-légalité—le principe poétique doit être source de liberté et matrice de la vie (une arborescence des signifiants, la "liberté libre"). Ainsi, la révolte s'assigne-t-elle une refonte des institutions sociales et une métamorphose du politique qui excède les solipsismes solitaires. Ainsi, selon la formule d'Aldo Pellegrini, "la poésie est *une mystique du réel*. Le poète cherche dans le mot, non pas un mode d'expression (dans le sens limité d'une spécificité du discours) mais une manière de participer à la réalité. Au moyen du verbe, le poète n'exprime pas le réel: il y participe".[5] L'enthousiasme de Rimbaud pour la Commune censée rétablir l'amour universel (la nostalgie[6] de l'Amour déjà si prégnante et thétique dans "les Orphelins", "Sensation", "Soleil et chair"…), puis son aversion contre le Gouvernement de l'ordre moral de 1873, le combat de Mallarmé con-

et le profane et la poésie elle-même passe dans l'espace laïque.

C'est dire qu'elle est disponible au plus grand nombre. Il s'agit de travailler le vers: celui-ci n'est pas immédiatement disponible ni médiatement abouti, la création poétique reste un métier, le même que Boileau ou Bossuet, mais c'est un métier *investi*. C'est là la condition pour le poète d'exprimer avec justesse la forme dans laquelle se génère la parole poétique. Cette forme tend à exister pour elle-même. Elle est une génération. Mais elle est également la fondation à partir de laquelle peuvent se déployer les ensembles discursifs. En sollicitant le "mirage interne des mots mêmes", sa tentation de l'immanence devient pour elle la vertu de son autonomie, à l'image des girations des *Chants de Maldoror* qu'un discours néo-kristevien s'est appropriées. Le sacerdoce de la poésie moderne s'alimente de cette génération de l'écriture se prenant elle-même pour objet; non l'adéquation mimétique, non la restauration d'un ordre divin, non la nostalgie lamartinienne d'un temps efficace où l'homme "n'avait pas encor, dans son délire,/Brouillé ce grand miroir où Dieu l'avait fait lire,/Et, semant au hasard ses débris en tout lieu,/Mis son verbe terni sur le verbe de Dieu!".[1]

Des modernes, ce sont sans doute Rimbaud (1854-1891) et Mallarmé (1842-1898) qui sont les plus influencés par ce postulat. Du romantisme, tous deux récupèrent la défiance envers le Dogme chrétien, c'est-à-dire le double mouvement d'une fascination et d'une répulsion. Pour les modernes, la poésie est métamorphosante. Elle est ce rythme essentiel des différents "aspects de l'existence": elle constitue la seule tâche spirituelle, la seule capable de prendre le relais du Verbe créateur. Elle seule est capable de combattre la nécrophilie chrétienne et de restituer à l'homme le secret de sa divinité. Enfin, s'il y a un platonisme chez Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, c'est en ce sens que le modèle reste toujours supérieur à la copie. Puisque la copie manque son modèle, il s'agit donc d'engager l'écriture dans un régime non mimétique du sensible. Débarrassée de la contrainte référentielle ainsi que de l'assise logocentrique, l'investiture du poète est de "trouver une langue", c'est-à-dire de reformuler la liaison des mots aux choses dans un rapport au monde toujours neuf, *in*formulé, *in*commencé. À la "prière proscrite" de Baudelaire succède la possibilité linguistique de substituer à un monde lacunaire[2] et décevant, la Synthèse heureuse et "très une de l'Univers".[3] Lavé de la mélancolie baudelairienne de ne pouvoir suppléer au monde, le poète moderne règne en Dieu sur sa (re)création et la syntaxe devient effectivement la seule garantie. *Mutatis mutandis*, une ambition analogue hante Rimbaud:

La poésie impie ou le sacre du poète: Sur quelques modernes

Olivier Sécardin

La théologie,
Qu'est-ce que la chute?
Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté,
En d'autres termes, la création ne serait-elle pas la chute de Dieu?

Charles Baudelaire, *Fusées*

Le moment poétique défini comme tel par Rimbaud: "Ineffable torture où il (le Poète) a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit—et le suprême Savant!", répond d'un clivage absolument moderne en même temps qu'il conjoint des aspirations plus qu'inactuelles. Don de prophétie ou d'enthousiasme, la poésie est l'articulation d'une *part divine*, celle de l'"*Est deus in nobis*" d'Ovide et d'une *part maudite*, celle que théorisera Bataille. "Voleurs de feu", les modernes veulent recomposer une société qui n'est pas possible sans art. L'art ne leur est pas seulement une religion figurée par le Livre comme Temple, mais aussi le lieu des cérémonies sociales. Le Livre n'est pas un cénacle restreint mais le centre radiant de la Cité. Outrepassant le cadre chrétien et le néoplatonisme d'époque, il s'agit pour le poète d'intégrer cette hétérodoxie au profit d'un syncrétisme de plus en plus profane. Non seulement le moderne peut se réclamer de faire autorité, puisqu'il est *inspiré*: cela signifie que le politique devient un attribut (une greffe) de la "vertu poétique", le poète pouvant tout aussi bien créer des vers, conseiller les puissants et guider l'opinion comme du Bellay; mais d'autre part il peut suppléer les prêtres puisqu'il détient les secrets du nouveau Verbe s'édifiant sur les ruines de la théologie. Pour le poète chrétien, il s'agissait de *louer*, double mouvement d'une invocation et d'une dédicace, le Créateur et la Création. La poésie était subordonnée à son modèle qui était la Nature et les arcanes de la Création. Désormais, la poésie opère une dissociation entre le sacré

Tell him of *things* . . . .

Earth, isn't that what you want: to arise
In us *invisibly*? Isn't it your dream
To be invisible someday? Earth! Invisible!
What, if not transformation, is your urgent charge?

Here is Rilke's German:

Hier ist des *Säglichen* Zeit, *hier* seine Heimat.
Sprich und bekenn . . . .

Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, *ihm*
kannst du nicht großtun mit herrlich Erfühltem; im Weltall,
wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig
ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,
als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.
Sag ihm die Dinge . . . .

Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar*
in uns erstehn?—Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein?—Erde! unsichtbar!
Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?
(IX, 43-71)

In his letter to Hulewicz cited above, Rilke says of the poet's mission, "*We are the bees of the invisible" ("Wir sind die Bienen des Unsichtbaren")–Briefe* 898.

32 "Der Engel [der Elegien] ist Figur gewordene Denkforderung. Postulat"; "Rilkes Engel . . . sind . . . rhetorische Figuren: ersehnte und gefürchtete Potenzen seiner selbst."—Simon Frank, "Über einige Ideen aus Rilkes Duineser Elegien," *Neuphilologus* 16.1. (1930): 18, 27. Compare Karen Leeder, "Even Rilke's Angels are projections of the transforming poetic consciousness—although idealized ones," *Rilke's* Duino Elegies*: Cambridge Readings*, ed. Roger Paulin and Peter Hutchinson (London: Duckworth and Ariadne, 2000), 169.

33 "Rilkes 'Engel' . . . ist nicht Bote . . . sondern Zeichen." Solbrig, "'Da las er: so, daß sich der Engel bog,'" 40. While it does not specifically address the problem of the Duino angels, Paul de Man's treatment of Rilkean rhetoric in *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust* (New Haven: Yale UP, 1979) is generally suggestive for our discussion, particularly his focus on the figure of *chiasmus.* See De Man 20-56.

blütige Heilkraut./Schaff eine Vase, verwahrs!" (V, 59-60).

[28] *Duino Elegies* 55. Cf.: "War es nicht Wunder? O staune, Engel, denn *wir* sinds,/wir, o du Großer, erzähls, daß wir solches vermochten, mein Atem/reicht für die Rühmung nicht aus" (VII, 75-77).

[29] The translation and second emphasis are mine. The German original, which follows below, is taken from *Rainer Maria Rilke—Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel*, ed. Ernst Pfeiffer (Frankfurt am Main: Insel, 1975), 252-53:

> Ich weiß jetzt, daß die Analyse für mich nur Sinn hätte, wenn
> der merkwürdige Hintergedanke, *nicht* mehr *zu schreiben*...
> mir wirklich ernst wäre. Dann dürfte man
> sich die Teufel austreiben lassen, da sie ja im Bürgerlichen wirklich
> nur stören und peinlich sind, und gehen die *Engel* möglicherweise
> mit aus, so müßte man auch das als Vereinfachung auffassen und
> sich sagen, daß sie ja in jenem neuen nächsten Beruf . . . sicher
> nicht in Verwendung kämen. (Second emphasis mine).

[30] See Goethe, "Euphrosyne," in his *Gedichte*, ed. Erich Trunz (Munich: C.H. Beck, 1974), 190-95; and Friedrich Hölderlin, "Menons Klagen um Diotima," in his *Sämtliche Werke*, ed. Frierdich Beissner (Stuttgart: Kohlhammer, 1944-1962), 2: 75-79. For a more detailed discussion of Rilke's intense involvement with Goethe's poetry (especially "Euphrosyne") and Hölderlin's work in the period just prior to, and during, work on his *Duino Elegies*, see Theodore Ziolkowski, *The Classical German Elegy: 1750-1950* (Princeton: Princeton UP, 1980), 239-41. See also Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilke: Chronik seines Lebens und seines Werkes* (Frankfurt am Main: Insel, 1975), 1: 380 and 1: 480. In his treatment of the *Duino Elegies*, Ziolkowski discusses these three elegies together and posits a link among Euphrosyne, Diotima, and the female "guide" who appears in the tenth Duino elegy. This is a treatment, however, not geared to the question of apostrophe or angels, and I believe it draws the rhetorical connection among the three texts rather too narrowly.

[31] The key passage, in Snow's English translation (55, 57), is:

> *Here* is the time for the *sayable*, *here* is its home.
> Speak and attest . . . .
>
> Praise the world to the Angel, not what's unsayable.
> You can't impress him with lofty emotions; in the cosmos
> that shapes *his* feeling, you're a mere novice. Therefore show him
> some simple object, formed from generation to generation
> until it's truly our own, dwelling near our hands and in our eyes.

force (along with his "brother" tributaries) as he makes his way triumphantly to the sea.

[23] In his letter to Hulewicz, Rilke explains, "The angel of the elegies is that being that vouches for [our] being able to recognize a higher level of reality in [the realm of] the invisible [than in the visible]." ("Der Engel der Elegien ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen.")—*Briefe* 900. Translation mine.

In suggesting here that Rilke intuitively understood the angels in the Quran to be Muhammad's own "creatures," I wish to distinguish this view from the position taken in the traditional Muslim philosophers' doctrine of prophecy. The latter is discussed by Fazlur Rahman in his book *Prophecy in Islam: Philosophy and Orthodoxy* (1958; Chicago: U of Chicago P, 1979). According to Rahman, Al-Farabi, for example, argues that the "potential intellect" of a man like Muhammad, when it "becomes one with . . . abstracted intelligibles and becomes actual," in turn takes on an actual existence in the world and becomes "a new part of the intelligible furniture of reality" (12). But this is possible ultimately only because the "Active Intelligence . . . the last and lowest of . . . ten Intelligences emanating from God . . . sends out a light" to initiate the process (11-12).

[24] For textual examples of these preoccupations, see, for instance, the surah entitled "Daylight": "Did He not find you an orphan and give you shelter?" (Quran XCIII: 6; Dawood 596), etc.; the one entitled "The Pen": "By the Pen, and what they write, you are not mad: thanks to the favour of your Lord! A lasting recompense awaits you, for yours is a sublime nature" (Quran LXVIII: 1; Dawood 563); and the one entitled "Ornaments of Gold": "He [Jesus] was no more than a mortal whom We favoured and made an example to the Israelites" (Quran XLIII: 59; Dawood 492).

[25] This appears on p. 559 of Dawood's translation.

[26] This story is recounted by Dermenghem 49. The whole problem of divine inspiration vs. personal motivation being discussed here is reflected in a certain disagreement among Western commentators with respect to the question: Who is speaking in the Quran? Thus the translator N. J. Dawood: "Except in the opening verses and some few passages in which the Prophet or the Angel speaks in the first person, the speaker throughout is God" (Dawood ix). But Solbrig disagrees: "The speaker is, as everywhere, the archangel Gabriel" ("Der Sprecher ist, wie überall, der Erzengel Gabriel") ("'Da las er: so, daß sich der Engel bog,'" 44). The most nearly Rilkean position is the third interpretation: that the voice in question is Muhammad's, the divine attribution being essentially nominal.

[27] *Duino Elegies* 33. Cf. the original: "Engel! o nimms, pflücks, das klein-

comprised by the *Hadith* collections, which contain reports about the normative deeds and sayings of the Prophet (including variants); and the *Sira*, or narrative biography.

[19] Solbrig, "'Da las er: so, daß sich der Engel bog,'" 37.

[20] The translation and emphasis are mine. Cf. the original German:

> Übrigens müssen Sie wissen, Fürstin, ich bin seit Cordoba von einer beinah rabiaten Antichristlichkeit, ich lese den Koran, er nimmt mir, stellenweise, eine Stimme an, in der ich so mit aller Kraft drinnen bin, wie der Wind in der Orgel. Hier meint man in einem Christlichen Lande zu sein, nun auch hier ists längst überstanden, christlich wars . . . . [W]irklich, man soll sich länger nicht an diesen abgesessenen Tisch setzen und die Fingerschalen, die noch herumstehen, für Nahrung ausgeben. Die Frucht ist ausgesogen, da heißts einfach, grob gesprochen, die Schalen ausspucken. Und da machen Protestanten und amerikanische Christen immer noch wieder einen Aufguß mit diesem Teegrus, der zwei Jahrtausende gezogen hat, *Mohammed war auf alle Fälle das Nächste, wie ein Fluß durch ein Urgebirg, bricht er sich durch zu dem einen Gott, mit dem sich so großartig reden läßt jeden Morgen, ohne das Telephon "Christus", in das fortwährend hineingerufen wird: Holla, wer dort? —und niemand antwortet.* Rainer Maria Rilke, *Briefe* (1950; Wiesbaden: Insel, 1980), 379-80. Again, the emphasis is mine.

As Schimmel notes, Rilke expresses a somewhat similar thought ten years later, in his brief fictional *Letter of a Young Worker* (*Brief eines jungen Arbeiters*), when he has his young worker declare, "And once I tried the Quran, I didn't get far; but this much I understood: here again there's a kind of great finger pointing in a direction with God at the end of it, contained in His eternal ascent in an Orient that is never depleted"—translation mine (cf.: "Und einmal habe ich den Koran versucht, ich bin nicht weit gekommen; aber so viel verstand ich: da ist wieder so ein mächtiger Zeigefinger und Gott am Ende seiner Richtung in seinem ewigen Aufgang begriffen in einem Osten, der nie alle wird"). Quoted in Schimmel 190.

[21] "Mir persönlich stehen alle jene Religionen näher, in denen der Mittler weniger wesentlich oder fast ausgeschaltet erscheint." Cited in Solbrig, "'Da las er: so, daß sich der Engel bog,'" 35; the letter is addressed to Pastor Rudolf Zimmermann and is dated January 16, 1922. The English translation is mine.

[22] Goethe's poem "Mahomets Gesang" of 1772/73, a product of the Storm and Stress movement, is the most famous tribute to Muhammad in the German language. It presents him as a spring gushing forth and gathering

Rilke, Boulainvillier's account of Muhammad's visitation—summarized in discussion following—would have been a key source in the mediation of Islamic angelography: see Solbrig, "Gedanken . . .," 282 ff. Both Solbrig and Schimmel mention *Die Geisterlehre der Moslimen* (*The Muslims' Teachings About Spirits*) by the Orientalist Josef Hammer-Purgstall (1774-1856) as another work likely to have influenced Rilke; it contains descriptions of angels similar to those mentioned by Wilson above (Solbrig, "Gedanken . . .," 285-287; Schimmel 184). Schimmel also points out that the specularity of Rilke's angels in the second elegy is reminiscent of the Persian mystic Suhrawardi Maqtul's angelology; however, she posits no direct influence (Schimmel 199).

[16] Whatever Buraq's formal status within orthodox teachings, Hammer-Purgstall describes the creature as the "actual cherub of Islam" ("der eigentliche Cherub des Islams"); see Solbrig, "Gedanken . . . ," 287. While Rilke's apostrophe to the angels as birds ("I sing to you, almost fatal birds of the soul") might at first be taken simply to refer to their wings in more or less conventional fashion, its effect in context is really quite different from a seemingly similar address in his poem "The Guardian Angel" ("Der Schutzengel") in *The Book of Images* (*Das Buch der Bilder*). The relevant lines there read, "You are the bird whose wings came/when I wakened in the night and called" ("Du bist der Vogel, dessen Flügel kamen,/wenn ich erwachte in der Nacht und rief")—see *The Book of Images*, revised bilingual ed., trans. Edward Snow (New York: North Point, 1994), 32-33. The effect in *these* lines is to console; the effect in the second of the *Duino Elegies* is to confuse and alienate: "Who *are* you?" ("Wer *seid* ihr?") asks the persona at the end of its first strophe (II, 9; the italics here are mine).

[17] As we read in the Quran, "Recite in the name of your Lord who created—created man from clots of blood. Recite! Your Lord is the Most Bountiful One, who by the pen taught man what he did not know." (Quran XCVI: 1-4; Dawood 597). The date of Muhammad's visitation is given by Boulainvilliers as January 12, 611, but other authorities are less specific. See Henri de Boulainvilliers, *La vie de Mohamed* (1730; Westmead, Farnborough, Hants., England: Gregg International Publishers Ltd., 1971), 256.

[18] See Boulainvilliers 256-58 and Émile Dermenghem, *Mohammed in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, trans. Marc Gillod and J.-M. Zemb (1960; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980), 21-23. Muhammad's revelations were initially committed to memory by his followers, and later to writing. Traditional extra-Quranic sources of information on his life are

religious. Later, as Schimmel notes, the poet also beautifully evokes the "water and roses of Isfahan or Shiraz" in his *Sonnets to Orpheus* of 1922 (the twenty-first sonnet) with a direct reference to Persia (Schimmel 183).

12 Since the iconographic traditions of the respective religions offer few clues here (aside from some obvious stylistic differences), the possibility that Rilke was influenced mainly by religious art is not pursued.

13 Cf. the German original:

> Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung,
> Höhenzüge, morgenrötliche Grate
> aller Erschaffung,—Pollen der blühenden Gottheit,
> Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,
> Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte
> stürmisch entzückten Gefühls und plötzlich, einzeln,
> *Spiegel*: die die entströmte eigene Schönheit
> wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz. (II, 10-17)

14
> Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir,
> ansing ich euch, fast tödliche Vögel der Seele,
> wissend um euch. Wohin sind die Tage Tobiae,
> da der Strahlendsten einer stand an der einfachen Haustür,
> zur Reise ein wenig verkleidet und schon nicht mehr furchtbar;
> (Jüngling dem Jüngling, wie er neugierig hinaussah). (II, 1-6)

15 Gabriel's appearance to Muhammad in the Quran is described, for example, in the fifty-third surah called "The Star." In its second verse, Muhammad notes that his is an "inspired revelation," and that he "is taught by one [Gabriel] who is powerful and mighty." The third verse continues, "He [Gabriel] stood on the uppermost horizon; then, drawing near, he came down within two bows' length or even closer, and revealed to his servant [Muhammad] that which he revealed" (Quran LIII: 2-3). The edition used here is *The Koran with a Parallel Arabic Text*, trans. N. J. Dawood, 5th ed. (New York: Viking, 1990), 525. In the thirty-fifth surah, "The Creator," we read, "He [God] sends forth the angels as His messengers, with two, three or four pairs of wings. He multiplies His Creatures according to His will . . ." (Quran XXXV: 1; Dawood 433). As D. B. MacDonald notes in the article "Mala'ika" in the *Encyclopaedia of Islam*, this verse significantly influenced later descriptions and pictures (*Encyclopaedia of Islam* CD-ROM Edition v.1.0. Koninklijke Brill. 1999). For an "'angelography' culled from various Islamic sources," see also Peter Lamborn Wilson, *Angels: Messengers of the Gods* (London: Thames and Hudson, 1994). He describes Gabriel (Jibra'il) as having 1600 wings, hair of saffron, with the sun between his eyes and hair as bright as the moon and stars, etc. (27). For

und konnte und gehorchte und vollzog.

Quoted from Snow, 304. Asks Solbrig, "Are we not already reminded in this poem of the elegist who felt himself moved by the *tremendum* of poetic inspiration at Duino Castle?" ("Werden wir nicht schon in diesem Gedicht an den Elegiendichter erinnert, der auf dem Schloß Duino das *tremendum* der dichterischen Inspiration zu fühlen glaubte?"): Solbrig, "'Da las er: so, daß sich der Engel bog,'" 39-40.

[7] In addition to the articles of Schimmel and Solbrig, cited above, this summary draws on Hans Egon Holthusen's *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (1958; Hamburg: Rowohlt, 1976). Since Rilke's impressions of Giza as "translated" into his tenth elegy (see Note 2 above) reflect a Pharaonic period of history rather than an Islamic one, that particular connection is not pursued here.

[8] Solbrig identifies this as the version likely to have been used by Andreas in tutoring Rilke, noting that it was the most widely read account of Muhammad's life in Europe at the time ("Gedanken über literarische Anregungen zur verfremdeten Engelkonzeption des mittleren und späten Rilke," 281). She also notes that Andreas (whose area of expertise was Persia) introduced Rilke to Goethe's *West-Eastern Divan (West-Östlicher Diwan)* of 1819/1827, which had itself been inspired by the Persian poet Hafiz ("Gedanken . . . ," 281).

[9] As Schimmel points out, North Africa exerted a powerful attraction on other European artists of the early twentieth century as well; in German-speaking lands, notably Paul Klee and August Macke. ("'Ein Osten, der nie alle wird'. Rilke aus der Sicht einer Orientalistin," 185).

[10] In an oft-quoted letter to the Princess Marie von Thurn und Taxis written from Ronda (Dec. 17, 1912), he exults at his proximity to Gibraltar, and notes that he is tempted to travel even farther south, to Tangier. See Rilke, *Briefe* 380.

[11] In Rilke's published works up to 1922, there are a few scattered references to aspects of Islam or, more generally, to the world of the "Orient," but where religious references occur—as they do frequently—they are almost always to Christian and Jewish (Old Testament) belief, or to archaic (Classical) mythology. Still, we may note that the eponymous hero of his 1906 novella, *The Lay of the Love and Death of Cornet Christopher Rilke*, is a young officer fighting in Hungary against the Turks, and that the subject of the Turkish wars is sounded again in the title of one of the *New Poems* soon thereafter: "The Last Count of Brederode Evades Turkish Captivity." Along with "Mohammed's Summoning," the second part of that same collection contains the poems "Persian Heliotrope," and—a perhaps more oblique reference to the East—"Opium Poppy," neither of these

Mohammed's Summoning

But when the Angel—impossible
to mistake—stepped into his hiding place,
erect, regal, all purity and blaze:
then he renounced all claims and pleaded

only to be left the thing he was: a mere
merchant, whose travels had deranged him;
he had never learned to read—and now
such a word—too much even for a wise man.

But the Angel, imperious, kept thrusting
at him what stood written on his page
and would not hear and kept insisting: *Read.*

Then he read: so deeply, that the Angel bowed.
And was already someone who *had* read
and was able and obeyed and brought to pass.

Quoted from Rainer Maria Rilke, *New Poems,* revised bilingual edition, trans. Edward Snow (New York: North Point Press, 2001), 305. Here is the original German text:

Mohammeds Berufung

Da aber als in sein Versteck der Hohe,
sofort Erkennbare: der Engel, trat,
aufrecht, der lautere und lichterlohe:
da tat er allen Anspruch ab und bat

bleiben zu dürfen der von seinen Reisen
innen verwirrte Kaufmann, der er war;
er hatte nie gelesen—und nun gar
ein *solches* Wort, zu viel für einen Weisen.

Der Engel aber, herrisch, wies und wies
ihm, was geschrieben stand auf seinem Blatte,
und gab nicht nach und wollte wieder: *Lies.*

Da las er: so, daß sich der Engel bog.
Und war schon einer, der gelesen *hatte*

> diese Worte nieder und gleich dazu noch einige Verse, die sich ohne sein Dazutun formten . . . .
>
> Sehr ruhig stieg er wieder in sein Zimmer hinauf, legte sein Notizbuch beiseite und erledigte den Geschäftsbrief.
>
> Am Abend war aber die ganze Elegie niedergeschrieben.

This account given in: Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*, 2nd ed. (Frankfurt am Main: Insel, 1966), 48-49.

[4] For the context of Rilke's remark to Hulewicz, see Rainer Maria Rilke, *Briefe* (1950; Wiesbaden: Insel, 1980), 899 ff. Angel figures are actually plentiful in Rilke's poetry (see, for instance, the famous "L'Ange du Méridien" in his *New Poems*, which describes an angel on the façade of the cathedral at Chartres), but overwhelmingly, they are recognizably connected to Judeo-Christian belief. For discussions that concentrate on the figure of the angel in the *Duino Elegies* specifically—without, however, pursuing the "Islamic" connection—see, for example, the following: Stephen Spender, "Rilke and the Angels, Eliot and the Shrines," *The Sewanee Review* 61.4 (1953): 557-81; Käthe Hamburger, *Rilke: Eine Einführung* (Stuttgart: Ernst Klett, 1976), 98 ff.; Ursula Franklin, "The Angel in Valéry and Rilke," *Comparative Literature* 35 (1983): 215-46; Kathleen Komar, *Transcending Angels: Rainer Maria Rilke's Duino Elegies* (Lincoln, Nebraska: U of Nebraska P, 1987). The ten essays in *Rilke's* Duino Elegies*: Cambridge Readings*, ed. Roger Paulin and Peter Hutchinson (London: Duckworth and Ariadne, 1996), while incisive in many respects, mention the "Islamic" connection at most glancingly. Dieter Bassermann's earlier comments on the "Islamic" aspect of the angels in *Der späte Rilke* (Munich: Leibniz, 1947), 75 f., remain somewhat inconclusive.

[5] See Annemarie Schimmel, "'Ein Osten, der nie alle wird.' Rilke aus der Sicht einer Orientalistin," *Rilke heute: Beziehungen und Wirkungen*, ed. Ingeborg Solbrig and Joachim Storck (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975), 183-206; Ingeborg Solbrig, "'Da las er: so, daß sich der Engel bog': Zu Rilkes Gedicht *Mohammeds Berufung* (1907)," *Modern Austrian Literature* 13.3 (1980): 33-45; Ingeborg Solbrig, "Gedanken über literarische Anregungen zur verfremdeten Engelkonzeption des mittleren und späten Rilke," *Modern Austrian Literature* 15. 3-4 (1982): 277-90. My discussion below of Rilke's affinities with Islam draws freely on the materials presented by Schimmel and especially Solbrig.

[6] Here is the English translation of that poem:

novella, *The Lay of the Love and Death of Cornet Christopher Rilke*, or *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1906), and a ground-breaking lyrical novel, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, or *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). The poetry collections were *The Book of Images* (*Das Buch der Bilder*) [1902]; *The Book of Hours (Das Stundenbuch)* [1905]; and his *New Poems* and *New Poems: The Other Part* (*Neue Gedichte* and *Der neuen Gedichte anderer Teil)* [1907/08]. With the last-named work especially, Rilke established his mastery of the so-called "Dinggedicht" (literally. "thing-poem"), a kind of descriptive poem that attempts to capture the defining essence of a particular "thing" (person, animal, art work, mundane object, etc.) in succinct formula.

The ten *Duino Elegies* are less concretely conceived and less accessible, taking as their subject the individual's (read: poet's) attempt to make meaning not only of the natural world, but also of ephemeral and abstract aspects of the human life course and experience (e.g., childhood; familial and romantic love: fulfilled and unrequited; the limits of consciousness; affliction). They are constructed as a series of meditations on these discrete subjects and unified in the end by the poet's vision of his own mission. We know that a few of the *Elegies* were inspired by Rilke's experience of actual things or places. For example, his fifth elegy, or meditation on the acrobats, is based on Picasso's painting of a group of Paris street acrobats ("La Famille des saltimbanques"), which Rilke viewed in 1915. The difficult tenth elegy, set in part in an allegorical "City of Pain" but incorporating references to the Nile and the Sphinx, was inspired by Rilke's visit to Giza—but he was adamant in denying that any concrete connection was intended (see Note 7 below).

[3] This translation is given by Snow, vii-viii. Cf. the German original:

> Rilke stieg zu den Bastionen hinunter, die, vom Meer aus nach Osten und Westen gelegen, durch einen schmalen Weg am Fuße des Schlosses verbunden waren. Die Felsen fallen dort steil, wohl an 200 Fuß tief, ins Meer herab. Rilke ging ganz in Gedanken versunken auf und ab, da die Antwort auf den Brief ihn sehr beschäftigte. Da, auf einmal, mitten in seinem Grübeln, blieb er stehen, plötzlich, denn es war ihm, als ob im Brausen des Sturmes eine Stimme ihm zugerufen hätte:
>
> "Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der
> Engel Ordnungen?" . . . .
>
> Er nahm sein Notizbuch, das er stets mit sich führte,und schrieb

proper subject of poetry as defined by Rilke and explicated most eloquently in his eighth elegy: the poet's role is to render the "things" of the human world into invisibility.[31]

The diachronic development described by these elegiac apostrophes is clear enough: following in the direction already set by Hölderlin, Rilke's text virtually reverses the earlier Goethean relation of (passive, receptive) poetic persona to (active, assertive) ethereal authority. It is, of course, a direction entirely consistent with both his explicit treatment of Quranic material in "Mohammed's Summoning," and his implicit understanding of Quranic rhetoric as it is conveyed by his epistolary remarks. Telling of Rilke's spontaneous identification with a religious tradition not his own, these remarks also bespeak a canny appreciation of another "subject's" exemplary and lasting record of self-assertion: a lofty "Recitation" delivered before God and men. Their implication is thus readily brought into line with a number of modern readings of the *Duino Elegies* which have independently stressed the angels' purely rhetorical status and subordination to the interests of the autonomous persona: "The angel [of the *Elegies*] is the challenge to think, made into a figure. [A] [postulate [. . .]"; "Rilke's angels [of the *Elegies*] are rhetorical figures: wished-for and feared potencies of his [the poet's] own self;"[32] "Rilke's 'angel' . . . is not messenger . . . but sign." [33] As pure "signs," the Duino angels have their antecedents for Rilke not only in Islamic angelology, but also in his rhetorical reading of the Quran; the latter has too long been overlooked in assessing Rilke's relation to Muhammad.

Notes

[1] The English translation given is from Rainer Maria Rilke, *Duino Elegies: Bilingual Edition*, trans. Edward Snow (New York: North Point Press, 2000), 5. All subsequent English translations from the *Duino Elegies* will be from this edition. The original German lines are: "Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel/Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme/einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem/stärkeren Dasein." The German edition used here, from which all subsequent quotations will be taken, is: Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus* (Frankfurt am Main: Insel, 1976). See p. 11 for the lines cited here.

[2] By the time the *Duino Elegies* appeared, Rilke (1875-1926) had several notable collections of poetry to his credit, in addition to a well-received

> I know now that analysis would only make sense for me if the strange thought in the back of my mind—of *not writing* any more—were really serious. Then one could have one's demons exorcised, since they are after all only disturbances and embarrassments in everyday life, and if the *angels* also happened to be driven out, then one could see this as a simplification and tell oneself, oh well, that in one's next career . . . they would certainly not come in useful anyway. [29]

As it happened, however, the angels came in quite useful in the *old* career, and it may serve to corroborate this general reading of Rilke's "Islam" specifications to note, finally, how directly his angels' rhetorical role in the Duino cycle develops out of the greater German elegiac tradition. To my knowledge no one has pointed out that Rilke's apostrophe in his *Elegies* is continuous with a rhetorical device extending back even to the elegists of German Classicism (1786-1832): the appeal of a poetic persona to an ethereal being standing in some privileged position of authority or knowledge. In particular, one may isolate here Goethe's "Euphrosyne" (of 1797/98) and Hölderlin's "Menon's Laments for Diotima" (of 1799) as two elegiac texts which certainly influenced Rilke in his composition of the *Duino Elegies*.[30]

A detailed thematic consideration of the individual poems is unnecessary here; for these purposes, what is striking in the comparison between them is the evidence of a diachronic shift in the power relation underlying the apostrophe itself. In "Euphrosyne," for example, the Goethean persona becomes aware of a luminous figure as he is travelling alone in the mountains at nightfall. It is Euphrosyne, mythological transfiguration of a recently deceased friend. He addresses her, and she materializes before him to deliver a retrospective speech that stresses the immortalizing power of art and lasts for the greater part of the elegy. In a far less literal vein, Hölderlin's bereaved "Menon" also summons the spirit of a dead friend (Diotima) to reconcile his present misery with his past happiness, but her "presence" remains largely symbolic and completely subservient to his own meditation. Most abstractly of all, then, Rilke's persona posits the Duino angels not as messengers but as pure witnesses, manipulating them by sheer force of argument to ratify his own aesthetic apology. Least "human" and familiar of all ethereal authorities, they are called upon here to valorize precisely what is most human and familiar—the

reasonable to assume that a recognition of their occasionally quite human coloration must have been fundamental to Rilke's appreciation of Muhammad and Islamic tradition. The point of comparison between the angels of the *Elegies* and the angels of Islam, then, remains the aggrandizement of the visionary himself: for just as God, paradoxically, sends the archangel Gabriel to do Muhammad's bidding (as 'A'isha would have it), so too are the angels of the *Elegies*, after their impressive and intimidating introduction, retained not just to dignify Rilke's developing argument on the mission of the poet within the hierarchy of creation—but actually to sanctify it. And as in "Mohammed's Summoning," the balance of power with respect to the angel(s) shifts here measurably, though more gradually. By the fifth elegy, the well-known meditation on the acrobats, the awed tone of the persona's initial apostrophe to the angels has given way to an imperative edge, as he pointedly enjoins an angel to "preserve" the "smile of the jumper" (*"Subrisio Saltat")*: "Angel! O take it, pluck it, that small-petaled herb of healing!/Create a vase, preserve it!"[27] By the end of the seventh elegy, he even more boldly invites the angel to marvel at his own, just completed celebration of human experience: "Miracles! O stand in wonder, Angel, for it was *us*,/O great one, *us*, tell the others of these things we added: my breath/is insufficient for such praise."[28] To be sure, there is in this deliberate graduation of poetic authority a degree of self-consciousness not similarly evident in the Quran, given the latter's inscrutability as spontaneously received revelation.

But notwithstanding Muhammad's (arguably) less self-conscious relation to his own calling, Rilke would certainly have been in a position to reflect on additional parallels between the two of them if, as he penned his fervent letter from Spain in December of 1912, he thought back to the inception of his first elegy at Duino Castle earlier that year. On a given day in January, he was inspired in his receptivity by higher authority—like Muhammad on a January night—and dramatically enabled to write after a long period of incapacity; much as Muhammad had been empowered to read. The ensuing colloquy with the angels lasted ten years (Muhammad's revelations occurred over some twenty-three years) and put to rest Rilke's recent fears, confided in his letters to Lou Andreas-Salomé, that he might have to consider changing his profession. Around the time of his breakthrough at Duino, he had written to Andreas-Salomé, by now herself a student of Freud's, about the possibility of trying psychoanalysis to overcome his nervousness and general malaise:

his personal "breakthrough" to the divine.

Such a reading of the Quran, one focusing on its rhetorical power and power relations rather than on its literal truth claims, would certainly have been the natural one for the unbeliever, even for the respectful unbeliever that Rilke obviously represented. The non-linear construction of the Quran, already mentioned, is perhaps the first characteristic that distinguishes the Quran from (for example) the more generally continuous presentation of the Christian Gospels. But for the reader grounded primarily in Christian tradition, the second most striking feature of the Quran is surely the degree to which it broaches vastly different issues—ranging from thorny questions of ethics to Muhammad's problems in maintaining harmony among his wives—with no apparent sense of differentiation. All are dignified as divine revelation. With even a little outside knowledge of Muhammad's life and circumstances, it is not hard to recognize in these surahs his own recurring preoccupations: the continuing interest of God in the welfare of widows and orphans, for example (Muhammad had himself been orphaned, his mother widowed); God's assurances that His messenger is not, in fact, a madman (Muhammad was at first accused by the Meccans of being just that); the traces of a private "anxiety of influence" that underlies the otherwise deferential references to Jesus and the other prophets.[24]

Indeed, there is evidence to suggest that even those who stood closest to Muhammad, without doubting his calling exactly, on occasion recognized how related his message could appear to his own interests. The sixty-sixth surah of the Quran, entitled "Prohibition," reads as an elaborate justification of Muhammad the errant husband. "Prophet," it begins, "why do you prohibit that which God has made lawful to you, in seeking to please your wives? God is forgiving and merciful" (Quran 66:1). At issue was apparently a broken promise of Muhammad to one of his wives, Hafsa, to separate from a Coptic slave with whom she had found him in intimate circumstances. Hafsa had reported the incident to another wife, 'A'isha (Muhammad's favorite). The function of the surah is evidently to exhort both Hafsa and 'A'isha to repentance; otherwise divorce, the divine voice intimates, may well be imminent.[25] It was interludes like this that once reportedly prompted 'A'isha to observe drily to her husband (again the issue was wives): "Certainly God hastens to fulfill your wishes."[26]

To be sure, such inclusions do not ultimately detract from the greater religious message of the Quran as inspired text, but it is only

Elsewhere in his correspondence Rilke explains his rejection of Christianity in terms that have also been taken to apply to Muhammad and to Islam: "I personally am more inclined to religions in which the mediator appears to be less essential or almost tuned out."[21]

But while these passages have sometimes been quoted to underscore Rilke's affinities with Islam, their apparent inconsistency with precisely the most widely accepted version of the prophet's calling has not been remarked on. For who, in terms of the major world religions, can be called a "mediator" figure, if not Muhammad himself? That is a fact of which believing Muslims are reminded daily with their credo: "There is no god but God and Muhammad is His Messenger." Moreover, what can Rilke be thinking of here with his portrayal of Muhammad "breaking his way through" to God—besides perhaps the well-known Goethe poem "Mahomet's Song?"[22] That runs exactly counter to the popular accounts, including, in Europe, that of Boulainvilliers, which portray the pious merchant rising uncertainly to fulfill his calling.

For a man already alienated from the message of Christianity (like the Biblical angels of the second elegy, its heyday is "long past" for Rilke), belief in the literal truth of Muhammad's calling and message—conceived, after all, as an update and correction to Christianity itself—will hardly have been the issue, however. On the other hand, Rilke's various epistolary remarks on the subject of Islam, including his advice to Hulewicz, become comprehensible and compatible amongst themselves if we accept that he read the Quran not primarily as sacred history but as *a document of prophetic self-assertion*. (And here it seems sensible to distinguish the Quranic text from the legendary tradition surrounding Muhammad's life). Thus considered, the Quran becomes for Rilke an extended "thought experiment" in which the archangel, impressively conveyed as he may be, figures not as God's creature but as Muhammad's: a kind of celestial guarantor generated by the prophet's inspiration who stands in a transparent, indeed a specular relation to him and his own concerns.[23] It is surely only from this position of rhetorical identification ("I'm reading the Quran; in places it takes on a voice for me, in which I'm immersed with all my strength, like the wind in the organ") that Rilke can speak of a religion in which the mediator is "less essential or almost tuned out." Consistent with his presentation of the prophet's calling in "Mohammed's Summoning," the role and importance of the angel are posited here only to be made subservient to Muhammad, as he realizes

In her analysis of Rilke's sonnet "Mohammed's Summoning," Solbrig has pointed to the balance of power between Muhammad and the archangel as the all-important thematic issue for Rilke in his reception of the revelation story of the ninety-sixth surah. The moment that the confused and reluctant merchant accepts the divine imperative to read, i.e., in the instant of his submission, his transformation from illiterate to prophetic virtuoso is realized, and according to Rilke, the angel himself must then offer his obeisance: "Then he read: so deeply, that the Angel bowed./And was already someone who *had* read/and was able and obeyed and brought to pass." [19] Interestingly, this act of submission on the angel's part, in his turn, signalling a shift in the balance of power, is Rilke's own elaboration; it is neither reported by Boulainvilliers nor hinted at in the Quran.

It is this question of relative power and prophetic self-assertion, however, that is central again when Rilke next gives evidence of his involvement with the Quran—in his letter to Princess Marie von Thurn und Taxis written in Spain and dated December 17, 1912. Here, in the land where Islam most impressively penetrated into Europe, he gives full voice to the disenchantment with his own religion, Christianity, that has been building in him for some time. He writes,

> By the way, you must know, Princess, that I've been consumed since Cordoba with an almost rabid anti-Christian feeling, I'm reading the Quran, in places it takes on a voice for me, in which I'm immersed with all my strength, like the wind in the organ. Here one assumes one is in a Christian country—well, here too, that is long gone, it *was* Christian . . . . [R]eally, one should no longer seat oneself at this obsolete table and palm off the finger bowls, which are still standing around, as sustenance. The fruit is sucked out—now, to put it crassly, it's a matter of simply having to spit out the peels. And yet: again and again Protestants and American Christians make a brew with these tea leaves that have been steeping for two thousand years. *Muhammad was anyway the closest thing; like a river through an ancient mountain range, he breaks his way through to the one God with whom one can converse in grand fashion every morning, without the telephone called "Christ," into which people are continually calling: Hello, who's there?—and no one answers.*[20]

has some precedent in Islam, which assigns to the eight cherubim a variety of animal features—including, prominently, Muhammad's mount, Buraq.[16] Yet whatever the secondary materials that Rilke may have drawn on in fashioning his Duino angels, his primary source of Islamic "inspiration" was unquestionably Quranic material itself. Accordingly, it is to the Quran and his personal reception of it that we must look to clarify the rhetorical similarities of Rilke's Duino angels with the angels of Islam. The specific claim to be developed here is that Rilke saw the (specular) relation of his own Duino angels to his poetic persona prefigured in the relation of the archangel Gabriel to the prophet Muhammad.

Since for Rilke the central element of interest in Muhammad's life was certainly its presentation of Muhammad's call to prophecy (this was the first feature he memorialized, in "Mohammed's Summoning," of 1908), let us review that story as it is conveyed by the Quran and related sources. The Quran ("Recitation"), the record of God's revelations to Muhammad over the course of more than twenty years, is not of course a narrative in a strict sense at all, nor even a chronological arrangement of passages of revelation. For the European neophyte, it would thus not be a text easily assimilated without some outside knowledge of Muhammad's life, the events of which are only obliquely alluded to in its individual sections.

The beginning of the ninety-sixth surah, nonetheless, corresponds to that moment on the night of January 12, 611, when the archangel Gabriel first appeared to Muhammad, asleep in a mountain cave at Hira', and ordered him to read.[17] A more complete account of the visitation, however, based on traditional extra-Quranic materials, is given, for instance, by Boulainvilliers and is worth summarizing here also. In this more detailed rendition, Muhammad is portrayed as being awakened from a deep sleep by a blinding light; after his eyes adjust to it he perceives an angel standing before him who spans the distance between heaven and earth, and is terrified. The angel lifts him to his feet by his hair—Muhammad feels no pain—and addresses him in a voice that fills him with fear. In the name of their common creator, he hands him a scroll and orders him to read. Muhammad responds that he is unable to read, but the angel admonishes him to do so before he leaves for the first time. According to other accounts, Muhammad later has the sense that the writing has descended into his heart and, after three years of keeping word of his visitations private, he is enjoined by the angel to make his message public.[18]

simply taken over by the newer religion, Islam. The most obvious argument for stressing phenomenological differences between the two is offered by the second elegy.[12] Its first, and especially second, strophes posit a kind of angel remarkably unlike anything usually encountered in Western literature. Rilke's persona apostrophizes,

> Favored first prodigies, creation's darlings,
> mountain ranges, peaks, dawn-red ridges
> of all genesis,—pollen of a flowering godhead,
> links of light, corridors, stairs, thrones,
> spaces of being, shields of rapture, torrents
> of unchecked feeling and then suddenly, singly,
> *mirrors:* scooping their outstreamed beauty
> back into their peerless faces.[13]

The first strophe also provides a Biblical point of contrast to these intimidating and specular Rilkean angels with its allusion to the apocryphal book of Tobit. That story presents the archangel Raphael reassuringly—even cozily—anthropomorphized in his role as the boy Tobias's anonymous traveling companion. Thus, Rilke—

> Every angel is terrifying. And yet, alas,
> I sing to you, almost fatal birds of the soul,
> knowing what you are. Where are the days of Tobias,
> when one of your most radiant stood at that simple doorway,
> dressed for travel and no longer frightening
> (to the youth who peered out curiously, a youth like him).[14]

The contrast here between the elegiac and Biblical angels, one may note, is heightened by the suggestion of the latter's obsolescence ("Where are the days of Tobias . . .?"), a point to which we will return below.

What is known of Rilke's reception of Islam—beginning, again, with his tutorial at the hands of F. C. Andreas—in fact gives good reason to assume that he deliberately assimilated certain features of its angelology into his writing: at least, that is, as these were mediated by European scholars of Islam. Agreement may be seen, for example, in the cosmic proportions and terrible aspect of his angels, as detailed above, and those of Muslim tradition.[15] His recourse to animal imagery (cf. the line "I sing to you, almost fatal birds of the soul") also

non-Christian phenomenology. Building on the biographical affinities between Rilke and Muhammad already hinted at, the present article will focus on this question of rhetorical identification between poet and prophet, on the one hand, and between elegiac and Islamic angels, on the other. In so doing, it will further attempt to suggest in what sense Rilke's recourse to the sacred in his angelic apostrophe is continuous with, but also uniquely transformative of, the conventions of the German elegiac tradition.

Before we turn to consider how Rilke distinguishes between "Christian" and "Islamic" angels at all, however, it may be useful to review what is known about his exposure to Islamic culture in broad general outline—leaving aside for the moment the more critical question of his relation to Muhammad.[7] By all accounts, this contact would have begun at the latest by the spring of 1899, when he undertook the first of two journeys to Russia (the second was in the summer of 1900) with his close friend Lou Andreas-Salomé and her husband, the Orientalist Friedrich Carl Andreas. The latter had a special interest in Muslim minorities within Russia. It was under Andreas's tutelage that Rilke in all likelihood became acquainted not only with the Quran itself, but also with an influential popular account of the prophet's life that had been circulating in Europe since the eighteenth century, Boulainvillier's *La vie de Mohamed,* published in 1730.[8] A later phase in Rilke's engagement with Islamic culture (albeit with a non-religious text) came slightly later, during his sojourn in Paris and studies with Rodin in 1902: it was here, at the sculptor's suggestion, that he read *The Thousand and One Nights* (at least in part). To these primarily literary investigations, we can add his further travels, this time within the Islamic world itself. In 1911 Rilke undertook a trip to Tunisia and Egypt, following the example of his wife, the artist Clara Westhoff, who had journeyed to North Africa some years before.[9] And from October of 1912 to February of 1913, he travelled in Spain, reading the Quran, as we know from his letters, expressing his admiration for the Moorish influence still felt so vividly in the southern part of the country.[10] Needless to say, all of this helped form a rich and varied cultural backdrop, against which Rilke's protracted work on his *Elegies* must properly be seen.[11]

But let us return now to our main question, and to the text of the *Elegies* themselves: how is it that Rilke distinguishes between "Christian" and "Islamic" angels at all? Angels (etymologically, "messengers") are, after all, a Judeo-Christian concept to some degree

> He took out his notebook, which he always carried with him, and wrote down these words, together with a few lines that formed themselves without his intervention . . .
>
> Very calmly he climbed back up to his room, set his notebook aside, and replied to the difficult letter.
>
> By that evening the entire elegy had been written down.[3]

The opening lines of the *Duino Elegies*, then, have a more than usually dramatic bit of inception history attached to them, but they are striking as well for introducing the idiosyncratically conceived angels that are the figurative mainstay of the entire poetic cycle. By the beginning of the second elegy, these angels have become the object of an apostrophe that is sustained over the remaining eight elegies and—we might say—over the next ten years of Rilke's life, till the completion of the cycle in 1922. Commensurate with their centrality in this work, the angels have come in for a good deal of critical attention, yet Rilke's best known specification about how they are to be viewed has inspired surprisingly little discussion. It is a fact all the more curious since the comment in question—the poet's advice to his Polish translator in a letter of 1925—has been cited fully as much as the inception account itself: "The 'angel' of the Elegies has nothing to do with the angel of the Christian heaven (rather with the angel figures of Islam)."[4] In what relation does this somewhat cryptic utterance stand to the events at Duino described above, on the one hand, and to Rilke's sustained apostrophe to the angels, on the other? To date the most suggestive evidence for supporting a connection is presented in the respective work of Annemarie Schimmel and Ingeborg Solbrig, an Orientalist and a Germanist primarily concerned with tracing Rilke's exposure to, and mediation of, Islamic culture and thought.[5] Beginning with her treatment of Rilke's sonnet "Mohammed's Summoning" in 1980, Solbrig in particular has not only pursued the question of Rilke's peculiarly "Islamic" angelology, but has also argued for the intuitive identification of the Duino-inspired poet with the desert merchant awakened by the archangel Gabriel to his religious calling.[6] As provocative as Solbrig's discussion is, however—and its salient points will be reviewed below—it stops short of considering that Rilke's declared preference for the "angel figures of Islam" may be inspired as much by his appreciation of their rhetorical function within the Quran as by his interest in their

Rilke's Duino Angels and the Angels of Islam

Karen J. Campbell

"Who, if I cried out, would hear me among the angelic/orders? And even if one of them pressed me/suddenly to his heart: I'd be consumed/in his stronger existence." [1] These lines, the famous, ever startling opening of Rainer Maria Rilke's *Duino Elegies* (completed in 1922), have been explicated almost as much for their biographical interest as for their primacy within Rilke's text—a cycle of ten elegies expounding nothing less than the mature poet's conception of his own place and calling within the world of creation. Along with his *Sonnets to Orpheus*, also completed in 1922, this late work is widely considered Rilke's masterpiece, if not in fact the supreme accomplishment of twentieth-century German lyric poetry as a whole.[2]

Written in early 1912, well after the Prague-born poet had first established his literary reputation, these opening lines of the *Duino Elegies* mark a major comeback for Rilke after a long period of inactivity in which he intermittently despaired of ever writing again. Certainly the circumstances surrounding their inception are well known. Since October of 1911, he had been the house guest of Princess Marie von Thurn und Taxis at Duino Castle on the Adriatic. One day in January, after receiving an annoying piece of business mail, he had fled outdoors to mull over his response just as a strong *bora* was blowing up from the sea. Almost reverentially, the Princess relays what ensued in her memoirs:

> Rilke climbed down to the bastions which, jutting to the east and west, were connected to the foot of the castle by a narrow path along the cliffs. These cliffs fall steeply, for about two hundred feet, into the sea. Rilke paced back and forth, deep in thought, since the reply to the letter so concerned him. Then, all at once, in the midst of his brooding, he halted suddenly, for it seemed to him that in the raging of the storm a voice had called to him: "Who, if I cried out, would hear me among the angelic orders?" . . . .

Kamalat, among other books on grammar and mathematics.

[42] *Kulliyat-i Na't-i Muhsin*, 9.

[43] This echoes developments in the Naqshbandi Sufi movement of the eighteenth and nineteenth centuries, called "Tariqa Muhammadiyya" in which Mir Dard, the famous Urdu poet and Sufi leader, participated as well. See Annemarie Schimmel, *Pain and Grace: A Study of Two Mystical Writers of Eighteenth Century Muslim India* (Leiden: E.J. Brill, 1976).

[44] Muhsin's father, Maulvi Hasan Bakhsh, composed a collection of stories about the Prophets from Adam to Muhammad, entitled *Tafrih al-Adhkiya' fi Ahwal al-Anbiya'*, which included in its conclusion his collection of *Thumri* verses in Urdu (in praise of the Prophet).

[45] This is the classic text of Ibn al-'Arabi that summarizes his philosophical and ethical argument for the oneness of being; see Ibn al-'Arabi, *Bezels of Wisdom*, trans. R. J. W. Austin, (New York: Paulist Press, 1980).

[46] His pupils included his younger brother Sayyid Muhammad "Ahsan," Maulvi Ahsanullah Khan "Saqib," Munshi 'Abd al-Wahid "Tirang," and others.

[47] Christopher Shackle and Muhammad Mujib, *Hali's Musaddas: The Flow and Ebb of Islam* (Delhi: Oxford U P, 1997), stanzas 69, 70 and 76. Hali attributes the appealing imagery of gardens to Arabian Islamic culture (as opposed to the Persian, Mughal or Indian Muslim cultures that actually cultivated gardens) as part of his critique of his own immediate contemporaries and their recent history, literary productions, and religious ethos.

[48] Muhammad Iqbal, *Shikwa wa Jawab-i Shikwa: Complaint and Answer* (Delhi: Oxford U P, 1981), stanzas 1 and 18.

[49] This forced Iqbal to write a companion *Musaddas*, *Jawab-i Shikwa* (God's Answer to the Complaint), in which he tried to dismiss the criticisms that were leveled against him, by giving God the final word.

[50] Ibn al-'Arabi, *Bezels of Wisdom*, 148-50, comments on the Qur'an, L:37.

[32] Couplets 90-93.

[33] "If not for you, I would not have created the spheres" is a *hadith qudsi*, or inspiration of God as translated through the Prophet Muhammad's own words outside of the Qur'anic revelation. Muhammad was often known among Muslims as "the Lord of *If Not For You*." See Annemarie Schimmel, *And Muhammad Is His Messenger: Veneration of the Prophet in Islamic Piety* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985), 131-35.

[34] Couplets 113-115, 117-119 and 121-122. In the *Mi'raj* narrative, Burraq is the mythical winged steed upon which Muhammad mounted to ascend from Jerusalem through the seven layers of the Heavens until he reached the Divine Throne. Muhsin wrote various poetic descriptions of this heavenly journey, as in his *mathnawi* "Chiragh-i Ka'ba" (Illumination of the House of God), *Kulliyat-i Na't-i Muhsin*, 124-155.

[35] Couplets 127-128.

[36] Couplets 129-141.

[37] Couplets 142-143.

[38] Scott Kugle, "Sultan Mahmud's Make-Over: Colonial Homophobia and the Persian-Urdu Literary Tradition," *Queering India: Same-Sex Love and Eroticism in Indian Culture and Society*, ed. Ruth Vanita (New York: Routledge, 2002), 30-46 discusses how this modernizing poetic reform affected the use of erotic imagery.

[39] The editor, Muhammad Nur al-Hasan, has included a biography of the poet as an introduction to *Kulliyat-i Na't-i Muhsin*, 4-20.

[40] His ancestors traced their religious allegiance to 'Abd al-Qadir Jilani, a great hadith scholar, Hanbali jurist, and Sufi saint who is eponymous "founder" of the Qadiriyya Sufi community. One of Muhsin's ancestors was a delegate of the saint's son and disciple, 'Abd al-Razzaq Qadiri. His family left Baghdad to migrate to Khurasan (northern Persia) and then to Northern India. In the reign of Sultan Ibrahim Lodi, his ancestor, Qari Amir Sayf al-Din settled in the fortress town of Kakora, in Uttar Pradesh. This ancestor and his descendents had a reputation for scholarship and Sufi piety. Their biographies are included in hagiographic literature and collections of the lives of Muslim scholars in India, such as Abd al-Qadir Badauni's *Muntakhab al-Tawarikh* (Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1924) and Wajih al-Din Ashraf's *Bahr-i Zakhkhar* (ms Hyderabad, India: Andhra Pradesh State Oriental Manuscript and Research Library 238, "Farsi Tazkira").

[41] Maulvi Hussayn Bakhsh wrote in Arabic a book about Arabic poetic literature, *Daruriyyat al-Udaba'*, and another on Persian literature, *Dastur al-*

[15] Amir Khusraw, *Intikhab-i Ghazaliyat-i Khusraw* (Lahore: Majlis-i Taraqqi-yi Adab, n.d.), 6. This *ghazal* is also included in Wheeler Thackston, ed., *A Millennium of Classical Poetry* (Bethesda: Iran Books, 1994), 51.

[16] Kalidasa, *The Cloud Messenger: translated from Sanskrit by Franklin and Eleanor Edgerton* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1964).

[17] Couplets 15-20, 22-24, 26 and 28.

[18] Michael Sells, "Guises of the Ghul: Dissembling Simile and Semantic Overflow in the Classical Arabic Nasib," *Reorientations/Arabic and Persian Poetry*, ed. Susan Stetkevych (Bloomington: Indiana U P, 1994), 131.

[19] Sells, "Guises of the Ghul," 135. For other examples of the "overflow" of erotic into garden imagery, see Micheal Sells, trans., *Desert Tracings: Six Classic Arabian Odes* (Middletown, CT: Wesleyan U P, 1989).

[20] The Qur'an, in *Surat al-Kahf* (chapter XVIII), alludes to Khidr as "the companion of Moses" and the "servant of Alexander" who recognizes the spring of the water of life and enjoys the gift of divine inspiration that is before or beyond even Prophetic revelation.

[21] For more information about Khidr and Uways, see Annemarie Schimmel, *Mystical Dimension of Islam* (Chapel Hill: UNC Press, 1975).

[22] Couplets 29-43.

[23] Ibn Hazm, *Tawq al-Hamama* (*The Ring of the Dove*), trans. A. J. Arberry (London: Luzac Oriental, 1994) collects Arab and Andalusian stories of love and lovers under the symbol of the dove. In Islamitic poetry, the dove is a symbol of love, rather than a symbol of peace as English readers might assume.

[24] The *ghazal* sections are technically part of the *qasida* and are not separate from it. The *ghazals* form an intensification of the *qasida*'s rhyme structure, for each couplet ends with the syllable pattern "-aa badal" (translated as *–ing the clouds*) rather than just "-al" like the surrounding *qasida* (which is not translated with a fixed rhyme in this English version).

[25] Couplets 44-51 and 53.

[26] Couplets 61-63.

[27] Qur'an, *Surat al-Rum* XXX:48-49. Translation of this and all subsequent verses from the Qur'an are by the author.

[28] Qur'an, *Surat al-Nur* XXIV:43.

[29] Qur'an, *Surat al-Furqan* XXV:23-25.

[30] Couplets 64-65.

[31] Couplets 81-86 and 88. In Islamic cosmology, Asrafiel is the archangel who will sound the trumpet that signals the beginning of Judgement while Rizwan is the angel who guards the entrance to paradise.

Diego: Harcourt Inc., 1956; rpt. 1987).

[4] Eliade, 116.

[5] John Sallis, *Force of Imagination: The Sense of the Elemental* (Bloomington: Indiana U P, 2000), 182-83.

[6] Sayyid Muhammad Muhsin, *Kulliyat-i Na't-i Muhsin*, ed. Muhammad Nur al-Hasan (Lucknow: Uttar Pradesh Urdu Academy, 1972), 93-123. Many thanks to my friend, Syed Mehdi of Aligarh, for first bringing this poem to my attention. Thanks also to my tutors, Safdar Shafiq and Tashhirullah Hussayni of Hyderabad, for reading through the poem with me. The translation is the author's, but I am indebted to the discussions that we had shared while reading through it together. All subsequent translations from the poem will be indicated by couplet number.

[7] Couplets 1-3. References to Gokul and Mahaban (the great forest) point to specific locations in the homeland of Krishna at Brindaban, near the city of Mathura, that were the focus of intense pilgrimage activity among Hindu devotees to Krishna. Some Muslims in the early modern period were also devoted to Krishna, like the Mughal-era poet "Rahim" who composed verses in Braj-bhasha (the local dialect of Hindustani current around Mathura) in praise of Krishna.

[8] Even difference in language was caught up in communalist tensions as Urdu became seen as "the language of Muslims" as distinct from Hindi as "the language of Hindus." Arguably, both had previously been subtle variations on Hindustani, a language common to Muslims, Hindus and others in the Indo-Gangetic plain. See David Lelyveld, "Colonial Knowledge and the Fate of Hindustani," *Comparative Studies in Society and History* 35.4 (October 1993): 665-83.

[9] Couplets 4-7.

[10] Toshohiko Izutsu, *God and Man in the Koran: Semantics of the Koranic Weltanschauung* (Tokyo: Keio Institute of Culture and Linguistic Studies, 1964, rpt. 1987), 31-33.

[11] Asani in pages 41-42 details how his contemporaries critiqued Muhsin's choice of images and the defense mounted by his friends and admirers.

[12] Couplets 11-17.

[13] Edward Dimock and Denise Levertov, trans., *In Praise of Krishna: Songs from the Bengali* (Chicago: University of Chicago Press, 1967). "Prakrit" refers to diverse regional Indic languages that evolved in contrast to Sanskrit as a classical language, including Bengali from which this example is drawn. Kama refers to the deity of love and passion.

[14] Krishna Chaitanya, *The Betrayal of Krishna: Vicissitudes of a Great Myth* (New Delhi: Clarion Books, 1991), 422-47.

It is fitting to end this study of Muhsin's poem with this quote from the Sufi theologian, Ibn al-'Arabi. Muhsin spent his life studying Ibn al-'Arabi's text, *Fusus al-Hikam*, and the concepts expressed in that text—about the spiritual and cosmological wisdom personified in the Prophets—are the foundation of his poetic imagery. Hali can find sacredness only in the historically distant past in the life of the Arabian Prophet. Iqbal can find sacredness only in the providential political and cultural superiority of the Muslim community as defined by its ritual practices and theological distinctiveness. In contrast, Muhsin (following the hints of Ibn al-'Arabi) can find sacredness in natural phenomena, like the passage of clouds, which are universally accessible even as they are insistently ephemeral and bewilderingly polymorphous. If one tries to define and delimit the shape of the clouds according to one's self-centered conceits, clouds will forever elude one's grasp and leave one pitifully earth-bound.

However, the ultimate message of Muhsin's *qasida* is that one can abandon self-centered conceits through a passionately loving response to nature, to people, to the Prophet himself (and perhaps to the divine Real who sent the Prophet). If one's heart is filled with love and longing, like the lost heart of the poet, then the clouds become intelligible, bearing a message in their continually shifting shapes. They can carry one on a pilgrimage, not just to the physical Ka'ba in Mecca where the Prophet prayed, but to the more subtle Ka'ba of the heart where the Prophet can be fully present.

Notes

[1] Many thanks to Stephen Hopkins, Katherine Ulrich and Muhammad Shahab Ahmed for reading, critiquing, and helping to improve this article while it was in preparation.

[2] Ali Ansari, "The Rain Cloud and the Prophet," *Celebrating Muhammad: Images of the Prophet in Popular Muslim Poetry*, eds. Ali Asani and Kamal Abdel-Malik (Columbia: University of South Carolina Press, 1995), 37-45 and 85-89. The translations offered in this present article were made without reference to those of Ali Asani, and are offered here with the acknowledgement that all translations are "betrayals" of the original and that multiple betrayals are more interesting than singular ones. It is hoped that a more intrepid translator in the future might offer a full translation of Muhsin's entire *qasida*.

[3] Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* (San

We live only for the world to resound with your Name!
How could the wine-pourer abscond while the goblet faithful remain?[48]

The audacity of this public complaint riled up the more traditionally orthodox scholars of the Muslim community.[49] However, Iqbal's voice was the rallying cry for many modernist Muslims who were more sensitive to the growing communal tensions of the late nineteenth and early twentieth centuries. Iqbal, in these poems as in his prose lectures, urged Muslims to adopt modern institutions (national states, parliamentary legislatures, and reformed legal codes). This and only this, he argued, would renew the Muslim community's contact with the original dynamic spirit of the Prophet of Islam.

When placed next to these two modernizing Urdu poets, Muhsin seems to have deliberately lost his voice in traditional imagery and poetic forms. However, the quality of being lost in the traditional imagery of Urdu poetry gives Muhsin's *qasida* its unique approach to innovation. Like Hali and Iqbal, he also is forced by political trauma to look back into the past and review the literary and cultural history of Muslims in South Asia. Muhsin's assessment is far more loving and appreciative than Iqbal's or Hali's. The difference is that Muhsin can still perceive the polymorphous quality of the sacred; he still upholds poetry as the clearest lens through which this quality of sacred power can be seen. If God created the universe through an original act of desire and love (God's love for the Prophet Muhammad as the primordial human being who acts as the most complete reflection of God's own qualities), then any passionately loving response by human beings to the universe is true worship of God.

> The Reality first expressed the Breath which is called the *Breath of the Merciful* from the Lordship by creating the Cosmos. . . . Know that the Reality . . . in His Self-manifestation, transmutes Himself in the forms; know also that when the Heart embraces the Reality, it embraces none other than He, since it is as if the Reality fills the Heart. . . . Consider then how wonderful is God in His Identity and in His relation to the Cosmos. . . . Who is here and what is there? Who is here is what is there! He who is universal is particular and He Who is particular is universal. . . . *Surely in that is a reminder for him who has a heart*, by reason of His [constant] transformation through all the varieties of forms and attributes.[50]

They prepared the material basis for everyone's comfort.
Mountains and deserts that were dangerous
Were turned by them into the envy of the rose-garden's enclosure.
The spring season which has now come into the world
Had its seedlings planted by them.[47]

However, this flourishing garden that Hali attributes to Arabian Islamic culture had passed into decline, allowing Europeans to take the reins of "civilization." As he writes in the concluding aphorism of his long poem, "Many springs have welled up here only to run dry, many gardens have bloomed and blossomed only to be cut back." In Hali's *Musaddas*, the colonial occupiers were a blessing, since they stripped Muslims of this decaying past and woke them up to the need for reform. It was a pruning that, in his estimation, had been a long time in coming.

A generation later, Muhammad Iqbal revisited the *musaddas* form, composing his famous *Complaint Against God* which launched his poetic fame. He first recited the poem in 1909, upon returning to South Asia from Europe (where he finished his doctorate in philosophy at Munich). Like Hali, he engages history directly, taking his listeners on a tour of past Islamic triumphs. However, his history has a different rhetorical framework. He writes his *musaddas* as a complaint to God against God. Iqbal accused God of having abandoned the Muslim community by letting them fall under the control of British overlords. This was the result not of Muslims' infidelity to some imagined Arab-Islamic purity, but rather of God's infidelity to the Muslim community! The poet speaks openly to remind God of their covenant, to return Muslims to their previous position of leaders in world civilization and South Asian politics.

Why is my work wasted and I'm left bankrupt?
No thought for the future except remorse for the past?
I've listened rapt to the nightingale's lament while my body wastes away
Am I a rose, my friend, that I pass away in silence?
I'm all fired up, my speech makes me bold
To hell with consequences, I'll complain of God to God!
[. . .]
Now the world bestows favors on our rivals
While we're left with an imaginary world
We've been dismissed and the world is ruled by others,
Still you can't say faith in one God is absent from the world

lawyer. They were both deeply committed to "modernizing" Urdu poetry to make it a vehicle for expressing the aspirations and imaginations of the South Asian Muslim community after the suppression of the Mughal court. They both experimented with new poetic forms, especially the *musaddas*, a long poem of six-line stanzas. The *musaddas* was not a popular classical form for Urdu or Persian poetry, unlike the *ghazal* or the *qasida*. It was therefore the perfect vehicle for "modern" poetic ideas, especially poems of communal exhortation, historical argumentation, and political reformism.

The most famous *musaddas* is probably that of Altaf Hussayn Hali, entitled *The Ebb and Flow of Islam*. It was an exhortation to South Asian Muslims to return to the original spirit of Islam in its Arabian environment. Hali pictured Islam in a state of decline, like the tides at their lowest ebb. According to Hali's diagnosis, social ills, poetic conceit, effeminate elite classes, and religious sectarianism were all to blame for allowing the Muslim community to suffer colonial occupation by the British. Hali's epic poem takes a tour through Islamic history, aimed at stripping off the discolored varnish of Indo-Islamic, Persian, and Turkish culture to recover the original sound wood of Arab-Islamic communal strength. Interestingly, Hali too uses images of clouds to illustrate the expansion of Islam through the vehicle of Arab conquests; however, in his imagination the nourishing clouds originated in the deserts of Mecca and Medina in a surprising reversal of climatic expectations.

> A rain-cloud arose from the mountains of Batha
> And its fame suddenly spread in all directions
> It's thunder and lightning extended far
> When it thundered over the Tagus it rained over the Ganges
> No creatures of water or of earth remained in want of it
> God's whole plantation became green.
>
> The 'illiterate' Arabs kindled a radiance in the world
> Which made Islam prosper gloriously.
> They expelled idols from Arabia and the rest of the world
> They went and set to rights every sinking ship.
> They spread pure monotheism over the world.
> The cry of "He is the true God!" began to come from every home.
> [. . .]
> They went and made every desolate land flourish.

the young poet continued his studies with his father and other teachers. Muhsin's father was also an author, and seems to have experimented in writing praise poems for the Prophet in more traditional genres.[44] The father died in 1301 Hijri, leaving Muhsin and younger brother, Muhammad Ahsan. His father sent Muhsin's early poems to his uncle in Lucknow for correction and polishing. This uncle, Maulvi Hadi Ali "Ashk," was a litterateur and editor at the famous Nawal Kishor press in Lucknow; he was Muhsin's only poetic teacher and mentor.

After completing his education, a local judge who was a family friend encouraged Muhsin to qualify for legal work as an attorney. He passed the required exams and moved to Agra to work at the high court (Sadr 'Adalat) there and also in Mathura. This career was cut short, however, by the events of 1857 (that the British called "the Sepoy Mutiny" and South Asians know as "the first war of independence"). South Asian soldiers in the army of the British East India Company rebelled when the British illegally annexed the Kingdom of Awadh (that had Lucknow as its capital). The rebellion spread in the name of the Mughal emperor who had been kept as a puppet king at Delhi (though the emperor, Bahadur Shah "Zafar," was more involved in Urdu poetry than in either ruling or rebelling against foreign rule). The British suppressed the rebellion and wiped out the last vestiges of Mughal royalty, coming down hard on local Muslim notables in major cities like Delhi and Agra whom they suspected of disloyalty. In these dire circumstances, Muhsin returned from Agra to the safety of his ancestral home in Kakora.

Muhsin continued to practice his legal career and manage land estates in his mature years, even as he wrote poetry. But as he aged, he grew more interested in leading an explicitly devotional life, on the model of his grandfather. He eventually gave up his productive career, retired from social life, and devoted his time to studying and meditating on Sufi classics, especially Ibn al-'Arabi's *Fusus al-Hikam*.[45] In his later life, Muhsin was the poetic mentor and teacher of several friends and relatives, and passed away in 1905.[46]

These biographical details help us to assess Muhsin's poetic innovations in Urdu literature, as well as the particular complexity of "this crazy qasida, that lovelorn ghazal" that he wrote in praise of the Prophet. Muhsin seems out of touch with the poetic currents of his contemporaries such as Hali and Iqbal, even as he had access to the same modernizing milieu that they did. Hali worked for the colonial education department in Lahore, while Iqbal worked in the courts as a

Prophet in a very powerful way that was to shape Muhsin's later development:

> It was the night before Friday, the ninth of Dhu al-Qa'ida in the year 1251 Hijri, when I was just a few months past nine years old. I was sleeping next to my grandfather when I had a dream. I saw that I was in a vast desert, travelling with my grandfather and holding him by the hand. Then the Prophet Muhammad, peace and blessings be upon him and his family and companions, came up to us. He was holding in his blessed hand a string of prayer beads, with beads that were huge and black. He came up to us and took our hands. He led us to a place of astounding purity and turned us to face the direction of Mecca. Holding my grandfather's hand, the Prophet took from him an oath of allegiance and conferred on him the status of disciple [murid]. Then he turned to me and granted me the same blessing. Then he turned to Rustam [the great pre-Islamic Iranian hero memorialized in the classic Persian epic poem, Shahnama by Firdausi]. We washed his hands and feet and Rustam became a Muslim. We desired that Rustam also become a disciple of the Prophet Muhammad, but he did not agree to this. Then I woke up and found that I had been sleeping next to my grandfather. I gave heart-felt thanks to God for having given me this blessed dream vision.[42]

Muhsin reflected on this dream in a Persian poem, which he claims was the first poem that he ever wrote. In it, one can see the seeds of Muhsin's future vocation as a poet. He reified his relationship to the Prophet, and took on the vocation of being a disciple of the Prophet himself, rather than of any living Sufi master or spiritual guide.[43] In addition, the young Muhsin helped "convert" the hero of Persian epic poetry, Rustam, to Islam. Throughout his life, Muhsin would try to similarly "convert" Persian and Urdu poetic images, forms and conventions to a similar reorientation toward the praise of the Prophet Muhammad. Rather than condemning love poetry, Muhsin tried to reorient it, insisting that all images of love were really love for the Prophet, beyond their more immediate metaphoric surface.

Muhsin's grandfather was murdered in 1257 Hijri (1841 CE), and

Muhsin made this rhetorical move at a time of social crisis for Muslims in South Asia. Their courts had been steadily marginalized and controlled by the British colonial project, and the violent events of 1857 CE finally obliterated the last vestiges of Mughal court life at Delhi. Some modernizing poets and authors turned to British colonial institutions for patronage, others found careers as lawyers or educators. Muhsin lived through these traumas and negotiated their pitfalls by retreating from the urban centers to the small traditional town where his ancestors had settled, the Qasba of Kakora. In this way, he was able to innovate within traditional forms rather than innovate through modernizing his poetic output. In contrast, other poets in his era who remained in urban centers relied on modern colonial institutions; these poets (like Hali, Azad and later Iqbal) were pushed to reform their literary production. They adopted new poetic forms, socially useful topics, and Victorian moral standards.[38] Muhsin was comparatively exempt from these pressures; this is what makes his poetic output so intriguing. To better understand this approach to poetry, which turned his eye to the clouds rather than to communalist moralizing or political rhetoric, we have to keep in mind the biographical details of his life.

Muhammad Muhsin was born in Kakora in 1242 Hijri (1826-7 CE).[39] He began his education in religious studies at age six, under the tutelage of his grandfather, Maulvi Hussayn Bakhsh. This grandfather had worked with English colonial administrators to earn a living, but at a certain point took an oath of ascetic renunciation and gave up career aspirations to dedicate himself to prayer and meditation according to the family's Sufi heritage. The family had a long association with the Qadiri Sufi community.[40] He also dedicated time to the composition of books in Arabic and Persian. If we can judge by the range of topics on which he wrote, he gave his grandson a very deep literary and theological education, including heavy doses of Arabic and Persian poetry.[41]

Muhsin's grandfather was the foundation for his education, his spiritual orientation, and his poetic project. The family traced its ancestry back to the family of the Prophet Muhammad, through his cousin and closest follower, Hazrat 'Ali. Muhsin must have seen his grandfather as the key link in his own connection to the Prophet, not just genealogically but also spiritually. Muhsin composed his first poem at age nine (in Persian) in response to a dream vision. This vision linked the young soon-to-be poet to his grandfather and to the

death. In praising the Prophet, the poet draws near to him, and in drawing near to him he asks for the Prophet's protection. The angels of death and trial will offer their scrolls that record all his deeds, both sinfully bad and ineffectually good; the poet, however, will be clutching his own scroll, the pages on which he has written this long poem of praise.

> Let this humble one who praises you
> Stand with you on judgement day
> His trembling hand proffering
> This crazy qasida, this lovelorn ghazal
>
> When Gabriel will give the sign
> "In God's name, yes, go forth!"
> Then from Kashi toward Mathura
> the clouds begin to roll[37]

In the end, the poet hopes that his praise will be accepted and his intercession assured. Then the angel will give the command for his spirit to go forth, along with his Prophet, into the everlasting garden and its promise of beatific vision of the presence of God. He will move onward with the same swiftness, grace and unstoppable momentum as he had observed in the monsoon clouds at the initiation of the poem. Then from Kashi toward Mathura, the clouds begin to roll. Even from Northern India, a few words of praise can transport the lover to the holy city of Medina, the presence of the Prophet, and beyond.

Muhsin was, in some ways, an innovator in Urdu poetry. He wrote in an age of rapid change and modernization in literature as in society. He is famous for being the first poet to devote his literary craft exclusively to the genre of *na't*, or praise of the Prophet Muhammad. As he wrote himself, "My only hope is that your admiring praise might fill/My every word, leaving no rhyme bare nor couplet, no qasida no ghazal." He also adopted the formal *qasida* form to this subject, while earlier poets had used the lighter and more lyrical *thumri* form for praising the Prophet. In Persian and Urdu, the *qasida* was court poetry par excellence; a poet would write a *qasida* as a form of panegyric for the king or patron, in exchange for material support or favors. Muhsin adopted this very profane form of poetry and transposed it into a religious framework. His *qasida* is a long and complex epic of praise for the Prophet, and he offers it at the gates of heaven (not at court) for the favor of intercession and salvation (not for material patronage).

Anywhere it pleases
Just let my longing soul first visit Medina
From there, take it however you will!

Let my dying breath show
That your intercession is assured
I've no thought for tomorrow
Let it come and bring whatever it may

I'm still bewildered from gazing
At the reflection of your cheek
In my eyes the grave's straits
Are more lovely than a glass-paneled palace

Wherever you call home
The angels who try the dead
Act as generous hosts who never trouble
Your guests or leave them restless

The light of your countenance
Will stay with me as I pass away
Accompany me on a journey to nothingness
Like a lamp lighting up the darkness

When my deeds, both weak and strong
Are weighed in judgement's scales
Let my sins be left aside
All my sins, both heavy and light

If judgement is against me
veil my ill fate with your black tresses
If my deeds are deemed wholesome
Uncover your fair cheeks to be my witness[36]

The Prophet is so close to God that he is the only vehicle to drawing near unto God. The name of the Prophet, *Ahmad*, the most praised, is so close as to be separated by just one letter to the name of God, *Ahad*, the Unique One. Just as clouds are the channel for God's mercy in the passage of routine worldly time, so the Prophet will be the channel for God's mercy at the end of time, of death, judgement, and life beyond

praise of his virtues. Those virtues are incomparable, yet the poet compares them to so many images of beauty, strength and profundity. The very inability to comprehend and express the Prophet's virtues demonstrates his incomparable virtue. At this point, the poet can state his request to God directly and this is the very goal of the long poem itself.

That request is to stand next to the Prophet on the day of judgement, protected by the Prophet's intercession. The *qasida* concludes with this request, as audacious as it is humble.

"Your Lord is most high
  Superior to any and all"
Let these few words
  Encompass each detail of my faith

My only hope
  Is that your admiring praise might fill
My every word, leaving no rhyme bare
  Nor couplet, no qasida no ghazal

I rely on nothing in this world
  or preparing for the next world
except for you, on you I depend
  on your power, on your strength

My hope's thin thread
  Is that ever-green palm
Whose every branch blossoms
  Whose every blossom bears fruit

My only desire is that my focus
  On your person lasts till a dying breath
So that your blessed form rises
  In my vision as life ebbs away

My tongue says your name *Ahmad*
  My breast in secret pronounces *Ahad*
On my lips "May God bless him"
  In my heart "God himself, the Magnificent and Mighty"

The angel of death can take my soul

Pray toward the brow of the Prophet
His bright countenance almost veiled
by black curls of enframing clouds

Lightning weeps out-shined
By the flame of your enchanting cheek
Across the shamed face of lightning
Is pulled the veil of concealing clouds

The fame of that life-giving lip
Of Muhammad has reached so far
"Has the healer, Lord Jesus, heard of him yet?"
Declare the preaching clouds

At the threshold of utmost holiness
He passed beyond the bounds of angels
On his night ascension to the divine throne
Beyond all obscuring clouds

He kept pace with the lightning-footed
Fleet steed called Burraq
Like a bird soaring through gardens
of the upper world beyond lofting clouds[34]
[. . .]
In the battle field of bravery
Your sword flashes like lightning
In the rose garden of generosity
Your hand gleams like ever-giving clouds

Muhsin, now wander through the gardens
Of intimate conversation with God
You might receive an answer like a precious pearl
falling from the request-receiving clouds[35]

The second *ghazal* thus ends as the poet again addresses himself as another. He invites Muhsin to enter into a new garden: beyond the apparent garden of paradise is a more secret garden of intimate conversations with God, or *munajat*.

This is the ultimate proximity to God. The poet has reached this point of intimacy through loving devotion to the Prophet and outspoken

The pearl of the ocean of unity
The fount of the spring of multiplicity[32]

The couplets of hyperbolic praise follow in rapid succession, as the Prophet is found to be present within any image of beauty. According to Islamic tradition, God said to the Prophet Muhammad, "If not for you, I would not have created the spheres."[33] Any image of beauty, and how many of them the poet presents in the course of his *qasida*, is beautiful only through the Prophet's presence. With this insight, the poet turns back to the beauty of the clouds. How could they be antagonistic to the Prophet? How could they even move without the dynamic presence of the Prophet? How could their majesty and mercy suggest anything other than the Prophet?

As the clouds move from East to West, the poet discovers their true orientation and true goal. Like himself, they are turned toward the Prophet's birthplace at Mecca. At this point, the poet intensifies the rhyme once again in the form of a second *ghazal* (again with the *radif -a badal*).

Could it be that toward the Ka'ba
Now are blowing clouds?
prostrating toward the earth of Mecca
move those forehead-lowering clouds

They have left the taverns of India
And the idol temples of Brindaban
Today in the sanctuary of the Ka'ba
Race the refuge-taking clouds

The fate-turning skies have been brought
Down bedecked and saddled
For an Arabian king to ride
The black and bucking clouds

The Arab Messenger is the purest pearl
hidden deep in the sea of potentiality
Raised by the mercy of the Lord
and lodged in surrounding clouds

Those with wisdom endowed

(*isra'*) and ascension to heaven (*mi'raj*) are among the rare miracles of the Prophet, and comprise one of the favorite themes of folktale tellers, allegorical mystics and poets. Even in his ascension to join the Prophet in heaven, the poet measures his position by the clouds: he has reached a place from where even the magnificent clouds, once so high and powerful, seem as fragile and ephemeral as a haystack struck by lightning. The haystack under lightning is a classic image from Persian and Urdu poetry, usually compared to the fleeting nature of a person's life and the futility of hoarding against future calamity. The metaphor here suggests a double image: not only the poet's own mortality (with a life that in one flash can go up in flames) but also the imminence of Judgement Day (when the masses of clouds in one instant can dissolve and the sky can be cleft open).

Ascension is an image of radical transcendence. From the heavenly vantage point, even the clouds seem as earth-bound as a haystack. Yet in the transcendent space of the heavens, sensory images of abundance and repose are vivid in their immanence. Distance from earthly objects conversely suggests proximity and intimacy with divine realities. However, as a lover the poet is not tempted to enjoy the sensual abundance of paradise's garden; rather his devoted attention is riveted on the beloved alone. At this point, the poet enters the more theologically standard realm of praise for the Prophet.

The garden of transcendence
Sprouts with buds of immanence
Its firm branches are the Prophets
While sages and saints are its visible flowers

A flower of such exquisite color
Is the Arab Prophet of Medina
He's the embroidery on the cloth of eternity
The gilt pin on the turban of everlastingness

None is like him
None can even come close
None can be equated to him
None can compete or compare

He is the full moon at its height
The fruit of the palm tree of both worlds

The seal is broken on the bottle[30]

Take a close look
Follow how this discourse ascends
A decorated goblet in hand
A bottle of wine under arm

Drunk with ecstasy
Where will this wanderer land?
Not even the wing of secrets
Can imagine such a place

He's arrived at a place
an expanse of ultimate light
From where even the clouds are as insignificant
as a haystack struck by lightning

There angels' hymns of blessing
Pour out continuously like rain
And praises for the Lord
Of all worlds, the Majestic and Mighty

Here is the tree of life
There immortality's spring and paradise's gardens
In this direction flows a river of milk
While that way flows a stream of honey

Gabriel reigns supreme here
And there rules Asrafiel
Rizwan guards the portal
While beauty personified pours wine from the spring

The lover asks for nothing
But the beloved's face clearly shown
The playfully flirting beloved
At times behind a veil and at times with beauty dazzling[31]

In these couplets, the poet follows the presence of the Prophet Muhammad. On those august footsteps, the poet is able to ascend like the Prophet through the skies and into the heavens. The night journey

share this quality of being a mass without durable substance. Muhsin invokes the clouds as a symbol ushering in the imminence of judgement day. The clouds hint at Divine mercy, but also loom in dark formations that suggest Divine wrath. In *Surat al-Furqan*, the Qur'an pictures the clouds again: they act as intermediaries between the earth and sky, and are mentioned along with angels who will appear when the sky that seems so firm is cleft open.

> That day we will turn to
> Whatever deeds they have done
> And make them like particles of dust
> Scattered.
> That day the sky is cleft open
> With clouds
> And the angels are sent down
> Descending.[29]

Mentioning judgement day, when the clouds will have a special role, brings the poet a new urgent awareness of his current state. This moment corresponds to the close of the *ghazal* section, when Mushin mentions his own name as if he were standing outside himself. Has there ever been harder weeping and wailing than that of Muhsin? Is this a self-criticism or a statement of admiration?

The rain inclines toward the charms of Benares while the clouds incline toward the beauties of Brindaban; yet Muhsin weeps louder and longer than either one, due to the force of his longing love. And what direction does that love take him? The beauties of this garden intoxicate him and strip him of his senses. In that moment of letting go of self-centeredness, the poet finds himself transported into the presence of the Prophet Muhammad. This is a presence beyond any rival sacred place or competing beloved.

> Stirring up drunken delight
>   Dark potent clouds swirl above the garden
> Into the wine-tavern of Brindaban
>   Clouds carry the goblet of the sun
>
> Wine-drowsed eyes are rimmed with red delight
>   As if a bank of roses has burst into bloom
> Like a fragrant Keora bud opening

Allah it is
Who sends winds
That stir up clouds
Then Allah spreads them across the sky
As Allah wills
breaks them into fragments
And you witness the rain pouring forth
From their midst
Then those servants whom Allah makes to receive rain
how they rejoice
Even though before rain was sent down
They were, just a moment before,
Dumb-struck with despair.
Won't you contemplate
The traces of Allah's mercy,
How the earth is revived after its death?
That same power will revive the dead
And is powerful over all things.[27]

In other Qur'anic verses, the clouds are pictured piled high into formations like the mountains, granting the clouds solidity, majesty, and power in addition to their life-sustaining role. In *Surat al-Nur*, the Qur'an presents clouds as life-threatening as well as life-sustaining, presenting the same ambivalence that Muhsin captures in his poem of praise.

Do you not see
That Allah moves the clouds
Joins them together
Masses them into a heap
Then you see the rain
Coming forth from their midst?
Allah sends down from the sky
Hail from mountainous masses
To afflict with hail whom Allah wills
And to turn it away from whom Allah wills.
Its lightning flash almost takes away
The power of sight.[28]

The image of massive objects being dissolved into vapor is one way that the Qur'an describes the coming day of judgement. The clouds

Exchange the dark for light
in this drunken hoard of roving clouds[25]

Toward the abode of Rajender's temples
of drunken beauties incline the rains
Toward the abode of Krishna's melodies
Of piercing flute turn reeling clouds

Let the bitterness of wine arouse
overflowing mercy of the Eternal
As the glimmer of lighting hints
At the shape of looming clouds

Has there ever been harder
Weeping and wailing than that of Muhsin?
It's never been matched
Even by roiling and raining clouds[26]

The clouds and their gift of rain now summon the names of God and the hope of God's mercy. Beyond the images of longing for Krishna, idol worship and wine drinking, the elemental reality of rain-bearing clouds strikes a deeper resonance. These couplets invoke the force of Qur'anic images in the Muslim poet's imagination.

Although Islamic theology has carefully distinguished the Qur'anic discourse as revelation superior to poetry, the Qur'an undeniably contains powerful poetic images. Its language has a power that is beyond just the ethical imperatives or legal rules that Muslims have extracted from it. That power has insured that poetry would be the primary art form of Islamic civilization (rivaled only by calligraphy and architecture). It has also provided specific images that poets have used, thereby allowing descriptions of seemingly profane or naturalistic topics to resonate with scriptural vibrations.

Muhsin makes just such skillful use of the images of clouds. The Qur'an directs human attention toward the clouds as one of the signs of God's existence and continual action in the natural and social world. Their moving in patterns, their providing shade, and their bearing nurturing rain are all actions of God. Rain is one of the primary symbols in the Qur'an for God's mercy, as Muhsin echoes in these couplets. A primary example of how the Qur'an argues for radical monotheism through poetic images occurs *in Surat al-Rum*:

Black kohl is the powder of sleep
in my yet open eyes

On the branches of boxwood
a dove nestled among tender shoots
Sings to the assembled garden
this ghazal of rhyming clouds

From Kashi toward Mathura
In a wave are rolling clouds
Reflected in the Ganga and Jamuna
float images of rolling clouds

From Kashi the clouds
have departed for Mathura
Lord Krishna hides in towers
of black soaring clouds

Clouds spread thickly
over the cowherds of Mathura
Today the mood of poetry
Is fully infusing clouds

Clouds are roaming with the gorgeous rose
and the darkest foreboding
Lightning says "be blessed!"
from the sorcerous seething clouds

On the horizon line
the shimmering Ganga and Jamuna
Gilded sinews of lightning
face the fast approaching clouds

Glimmering movement of lightning
appears again, again
Foliage glimmers startled
jolted by lurching clouds

Why doesn't the lightning
Linger just a moment

in the downy hairs over his scarlet lip
A lovebird takes off from beauty's garden
becomes a prancing deer

Like a startled dusky quail
at the moment of flight
Her eyelashes spread with kohl
are about to take wing

Tiny white blossoms laugh
in the storm of judgement day
And wonder that the velvet dream
could ever be disturbed[22]

The beauty of a firefly's illuminated trail in the dark is like the illuminated page of a manuscript (perhaps even of the Qur'an, the illuminated script par excellence). Scriptural truth cannot be "read" but must be experienced in a state of love. The leaves of the garden bear the same message, Muhsin suggests, as do the leaves of a codex of sacred text. The only way to confront the scriptural declaration that judgement day is inevitably approaching, he suggests, is with love followed by longing, wonder and rapture. Only love is truly sincere, and only sincere actions will bear moral weight in the scales of judgement day.

At this point, voices ring out in the garden. There is not just a rose, but a nightingale as well. In Urdu and Persian poetry, the Prophet who speaks God's message is compared to a bird whose song rings out. Often it is the nightingale, sometimes the parrot, and in this case it is a dove. The Muslim reader will recognize the dove as a symbol of love.[23] The message is one of longing and lamenting the separation the bird suffers in the absence of its love and its sacred source. The nightingale's voice emerges in a *ghazal*, a lyric poem associated with words of love spoken to the absent beloved. Inlayed into the *qasida* is a *ghazal*, a different form that is more condensed and often more abstract.[24] The rhyme of the *ghazal* echoes the word "clouds" for they have led the poet into this dream-like place with all the beauties of a garden. Here the Muslim God (Allah al-Bari) and the Hindu God (Sri Krishna) are juxtaposed and through the dazzled eye of love appear to be the same.

Surrounded by novel beauties
wonder's captive wanders ensnared

praise the garden's delights
The parrots rhyming epic
the nightingale's lyric song

Clouds shade the garden
the canopy of a peacock throne
Like an open parasol
one flower shades another below

Tiny white buds burst
from every direction into bloom
Chattering at each other
a council of pale Europeans

Flowers tremble on branches
above the ground-hugging spikenard
Each sways in the breeze
Like riders and walkers along garden paths

Fallen blossoms wander
along the ground to farthest corners
Or saunter along the walkways
as if in a canter

In the sigh of doves is delight
a delight of such intensity
That cypresses begin to bloom
and from flowers emerge fruit

Altogether come laments
of the passionate heart's fragments
The tree of sighs
traces out its shooting stems

The wine bearer's family tree
has many bastard branches
In the chaste purity of wine
are many potent flecks of dross

Winds begin to play

Muhsin made these references to classical Arabic poetry very self-consciously, for he had studied Arabic poetry as part of his primary education. He read it not only as poetry and grammar, but as the key to understanding metaphors in the Qur'an. He was therefore able to see not only the erotic energy of garden imagery, but also its mythic quality in conjuring up sacred landscapes and hints of paradise.

Here in this mythic place, the poet can meet Khidr, the immortal paragon of wisdom. Khidr is associated with the dark green of water and foliage, and his gift is the power of insight to grant ever-renewed life.[20] Khidr is the governing power in this garden of delight that distracts the senses and ensnares the heart. Khidr's inspiration leads lovers to ecstasy, to a literal "standing outside the self." Although his intoxicating work seems to be the opposite of the sober awareness of the Prophets, Khidr is the companion of Moses, just like Uways al-Qarani who let go the reins of self-control is reputed to have been the spiritual companion of the Prophet Muhammad.[21] Through this garden, ecstatic love might lead back to the presence of the Prophet.

Khidr speaks to the hyacinth
  "May you live forever"
and to the other flowers
  "Keep spreading hope's garden!"

Jasmine, rose and jonquil
  sprinkle droplets of perfume
From smooth light petals
  drips a liquor like ambrosia

Foliage flows in waves
  against outbursts of lightning
Sheer muslin taut across the sky
  rich velvet draped across the earth

Fireflies pirouette
  illuminating the garden
Gilding the edge of each petal
  with illuminated script

All creatures with one voice

sus flower while her hair is as black as night. Like her lover, Majnun "the crazed," the poet is out of his mind with love in the charmed and charming garden.

By mentioning Layla and Majnun, Muhsin takes his reader back beyond Persian to more ancient echoes from classical and pre-Islamic Arabic poetry. His *qasida* begins to grow with a proliferation of garden images in a description of the traces of the beloved, in accord with the conventions of Arabic poetry. Scholar and poetic translator, Michael Sells, has described well this convention which can often take the Western reader by surprise: "Given the original expectation of a description of the beloved, the simile dissembles. The primary referent of these similes is not the beloved but a symbolic analogue of the beloved, the lost garden."[18] Sells then offers the illustration of the opening section (*nasib*) of the *Mu'allaqah* of the pre-Islamic Arabian poet, 'Antarah:

She takes your heart
with the flash edge of her smile
her mouth sweet to the kiss
sweet to the taste

As if a draft of musk
from a spiceman's pouch
announced the wet gleam
of her inner teeth

Or an untouched meadow
blooms and grass
sheltered in rain, untrodden,
dung free, hidden

Over it the white
first clouds of spring
pour down, leaving small pools
like silver dirhams

Pouring and bursting
evening on evening
gushing over it
in an endless stream[19]

At night the moon's invisible
    in the day the sun is hidden
This darkness spreads like calamity
    under the influence of Saturn

The rainfall so dense
    not a candle can be seen
Even the moth circles forlorn
    searching for a flame

a blossom of flame
    its smoke reaching the dawn sky
spreads adhering like soot
    along the ceiling of the sun

Darkness so thick
    even clouds can scarcely move
Thunder claps call the lightning
    Come quickly, bring a torch

Once it strikes
    lightning has no hope of return
the fortress of the sky
    is a labyrinth of shifting clouds

The shimmering air
    rippling silvery flowing
a mirror about to fall
    if nobody catches it in time

In a twinkling movement
    the garden springs full of life
The eye of the narcissus looks about
    bewildered, still blind[17]

In this luscious garden, the images proliferate. The clouds dissolve into a bewildering pattern of images that dazzle the love-struck poet. The black clouds and the verdant roiling of the garden remind him of Layla, the beloved of the Arabic lover-poet Majnun. Her name means "night" and her eyes are as black as the hidden centers of the narcis-

to himself as if he were a separate person (a standard rhetorical gesture of the Persian and Urdu *ghazal* genre) tries to cover over the poet's heartache by turning on the absent beloved with blame. Yet one couplet, no matter how barbed, cannot overwhelm the melancholy tone of anguish that the lover feels in separation from the beloved.

Muhsin's depiction of the clouds combines the erotic expectation of Hindi devotional poetry with the lovelorn melancholia of Persian lyric poetry. Even deeper than either of these medieval references, however, are echoes of an even more classical source in Sanskrit literature, a love poem in Hindu mythological setting, *The Cloud Messenger* by Kalidasa.[16] In this poem, the lover is separated from his beloved and exiled to a mountain where he invokes the clouds and charges them with a message to take to his beloved. Muhsin's *qasida* gains momentum now that it has entered the classical garden of love themes. The absent beloved may be the Prophet Muhammad, but the poet lover has been abandoned in the monsoon-drenched garden landscape of Northern India. The clouds explode into a kaleidoscope of images hovering over the garden. Now the images capture their dark outline against light, now their undulating motion, now their flashes of brilliance, now the textures created by their rainfall.

Doves sweetly speak
to the sacred Tooba tree
Tulips of the garden whisper
to the blackening skies

Evening sinks into darkness
hiding dark behind darker
Layla in her palanquin
her face behind a veil

The idol worshiper looks on
as the veil is lifted
Beguiling ebony eyes rimmed with black
Traced with enchanting kohl

Like a yogi's saffron cloth
the sky is humbled ashen
Like a hermit spreading his blanket
over the mountain wilderness

tion of the Delhi Sultanate, his mother was Indian and he discovered a graceful congruity between Persian and Indian poetic images. Although he wrote in the *qasida* genre (panegyrics for kings and epic histories of their exploits), Amir Khusraw is more popularly remembered for his lyric love poetry, both *ghazal* in Persian and devotional verses in Braj-bhasha. The following Persian *ghazal* by Khusraw presents a paradox. The onset of the rainy season is the time of romance, but for the voice in this poem, the rainy season has brought him only separation from his lover. This painful separation is only heightened by the Indic expectations of love in the rain. The *radif*, or rhyming syllables at the close of each couplet, is *-ar juda* (translated here as "alone").

Clouds pour rain and my friend leaves me alone
why have I, so suddenly, from my heart's love grown alone?

Clouds and rain, I and my friend, suspended in farewell
I weep in solitude, clouds so far, my friend so alone

Shoots tender, breeze fresh, a verdant garden in bloom
nightingale, in anguish far from the rose, sings darkly alone

With each hair of your tumultuous locks you've bound me
how in one instant could you release me, leave me alone?

You, pupil of my eye, for you alone my eyes are shot with blood
be a true man, don't leave these beckoning bloodshot eyes alone!

Who wants the blessing of sight that after this might remain
any remaining sight but the blessed glimpse of you alone?

I give you my soul, don't leave me, or else don't believe
That any desires a garden that leaves its caretaker to go it alone

Your enchanting allure won't remain once you abandon Khusraw
how long lasts the rose, once it leaves its thorns to stand alone[15]

The clouds wander far afield like the beloved friend, leaving the poet drenched in rain like the tears that are his only companion. The satirical chiding of the final couplet, in which the poet speaks of himself or

soon season, a theme that dominates Indic poetry (in Hindi and other Prakrit languages, as well as in Urdu). The rain evokes longing in lovers, like the Gopis, the cowherds in Brindaban, who yearn for the handsome Krishna. Just a moment before, the dark clouds were the military Krishna, the charioteer and war hero. Now they have become the blue-black skin of the lover Krishna, who cavorts in the forest and leaves love-struck devotees yearning for his presence, as illustrated in the following Bengali devotional poem:

> Oh my friend, my sorrow is unending.
> It is the rainy season, my house is empty,
> The sky is filled with seething clouds,
> The earth sodden with rain,
> And my love far away.
>
> Cruel Kama pierces me with his arrows:
> The lightning flashes, the peacocks dance,
> Frogs and waterbirds, drunk with delight,
> Call incessantly—and my heart is heavy.
> Darkness on earth,
> The sky intermittently lit with a sullen glare . . .
>
> Vidyapati says,
> How will you pass this night without you lord?[13]

Such erotic poetry describing the longing and ecstasy between Krishna and his lovers is characteristic of Bhakti, or Hindu devotional movements that found love (rather than knowledge or duty) to be the connection between divinity and devotee.[14] The rain that evokes love in Bhakti poetry also prevents Hindus from completing their ritual duties, as it washes away processions and prevents people from going out to visit relatives or temples. With their rituals left behind, the poem suggests that maybe, in this Bhakti mood, love and erotically charged mysticism can be the common ground that allows Muslims and Hindus to live in harmony.

The romantic yearning of the monsoon season affected South Asian Muslim poets just as deeply as it did Hindu poets. Amir Khusraw (1253-1325 CE) was one of the earliest Muslim poets in South Asia who integrated Indic images into the high classical Persian poetic tradition. Though he was a Turkish courtier in the administra-

images from love poetry in praise of the Prophet?

But soon, this threat is softened as the power of clouds brings the blessing of rain.

All day, not one dry moment
  Water soaks the passing time
for fifteen days, nothing but rain
  from Tuesday to Tuesday to Tuesday

Young women peer at the sky
  yearning for Krishna's dark figure
In their lithe breasts, Gopis' hearts
  tremble in expectation

Brahmins stand in the doorways
  in hand gift bracelets for Rakhi
But the downpour gives no break
  not an hour, not a minute

Even the festival of Hindoli
  lost in a whirlpool
No palanquins, no chariots
  not a single ox-drawn cart

The people of Benaras can only
  dip into the waters of the Ganges
For the holiday of youths
  this Tuesday festival wet beyond wet

From depths to heights the wind
  blasts and gushes
like a troop of mariners
  pouring Ganges waters in the rain

Sinking then surfacing
  the new moon is a lone raft
dropped into the billows of the emerald sea
  seething with turbulence[12]

The effects of the rain conjure up the romantic yearning of the mon-

the communalist tensions that have beset South Asia after the institution of British colonial rule.[8]

Dark multitudes of cloud
 rise into view from afar
As if all the gods have gathered,
 not just of India but the whole world

Converging toward Mecca
 an assault of black clouds
As if the idols Allat and Hubal
 Would once again seize the Ka'ba

Lightning is the ablution pool of fire-worshipers
 taking fire from water
Ebony clouds are the Brahmin's knot of hair
 taking water from fire

Of the clouds' tumultuous waves
 Punjab is the superintendent
While the lightning stroke of darkest Bengal
 is the governor general[9]

Communally conscious readers found the images of Hindu devotional life or images of love and passion out of place or even sacrilegious. In this series of couplets, Muhsin piles up the idols of infidelity suggested to him by the threatening mass of black clouds. These images include Hindu deities, pre-Islamic Arabian gods like *Hubal* and his female consort *Allat*, and even the ruling British empire's Governor General (traditionally based in Calcutta in Bengal) and military Superintendent (traditionally drawn from Sikh military clans in Punjab). The clouds represent coercive power, whether it is the power of political force or of religious orthodoxy. The dark clouds blot out the light and obscure the truth, in a translation through imagery of the theological term *kufr*, often translated as "infidelity" but more literally understood as "obscuring what one knows to be true."[10] Muhsin was criticized for beginning a poem in praise of Muhammad with such images.[11] His admirers had to write a spirited defense of Muhsin's poetic propriety, noting that if the Prophet Muhammad himself read and praised love poetry, then how could anyone object to including

not neutral categories apprehended directly by reason. Rather, they are concepts created indirectly by imagination, as mediated by primal observation of cosmic forces, like earth and sky, and by that evocative intermediary force that is at once both solid and subtle: the clouds.

With that theoretical preamble, we can now turn to Muhsin's poem. It is entitled *In Praise of the Best of Messengers* (Madih Khayr al-Mursalin) and is a *qasida*, a long poetic form that, in Urdu literature, is associated with praise of kings or heroes. The couplets of the *qasida* are linked by the rhyme of the final syllable with the sound "-al."[6] The *qasida* begins firmly rooted in the local soil of Northern India. The monsoon season has arrived and the clouds begin to mass on the horizon, moving swiftly from East to West.

From beyond Kashi the clouds
 begin to roll toward Mathura
on lightning's swift shoulder
 breezes carry sacred water to the Ganga

The beauties of Gokul awaken
 With cypress grace they wash at home
though they long to bathe
 at the distant shores of the Jamuna

News has spread, soaring
 arriving now at Mahaban
clouds have alighted the wind
 undertaking their pilgrimage[7]

The pilgrimage of the clouds begins as a very Indic pilgrimage. Their movement is measured by the sacred geography of Hindus. They mass in the direction of Kashi, or Benaras, the city sacred to Shiva. Then they begin to move west across the fertile plains toward Mathura, the city sacred to Krishna. They move across the sacred rivers of the Ganges (Ganga) and the Jamuna, bearing the water that will feed them in their contra-flow toward the East, a flow that sustains all life on the Indic plain.

The next few couplets upset this idyllic setting. These Hindu surroundings, though beautiful, ancient and alluring, seem to engulf any hope of making a pilgrimage through the imagination to an Arabian prophet of radical monotheism. The poet raises his voice from

can be used to analyze religious people's reaction to social, psychological and natural phenomena. Although he did not invent the term, Mircea Eliade has given it a classic definition, as the opposite of profane.[3] He gives the sacred no definite theological definition, but rather posits that "sacred and profane" is a universal structural binary through which human communities organize their social conceptions of time, space, cosmos and salvation: "For religious man, nature is never only 'natural;' it is always fraught with a religious value . . . coming from the hands of the gods, the world is impregnated with sacredness . . . [the gods] manifested the different modalities of the sacred in the very structure of the world and of cosmic phenomena."[4] In brief, the sacred is a dimension of life that surpasses time and space even as it serves as the foundation for social time and space. Though many scholars in the social sciences find Eliade's ideas unproved and incapable of proof, others in the interpretive humanities has found them challenging and useful. Many have been moved by the inter-penetration of the binary forces of sacred/profane as seen in the rhyming binaries of sky/earth or heaven/world. Phenomenological philosopher John Sallis does not cite Eliade, but clearly echoes his thoughts:

> Nothing is more of the sky than clouds, and yet clouds interrupt the shining, and thus, while belonging to the sky, they pose an opposite to the pure radiance that sky is . . . . If the clouds are in movement, such movement serves to disclose, again by contrast, the utter immobility of the sky. Indeed, sky is so absolutely immobile that one cannot even determine a sense in which one might say that sky moves . . . . Between earth and sky, there are concurrences, exchanges. Most notable are those that go to constitute what is called weather . . . . Yet all such exchanges . . . occur within the open expanse that is delimited as such by earth and sky. This elemental spacing first opens, in its originary guise, what will come—not without reduction—to be called place or space. But also this elemental spacing bears on the constitution of time.[5]

These concurrences or exchanges (in the terminology of phenomenology) are what Eliade calls "hierophanies" or "manifestations of the sacred" (in the terminology of religious studies). Both authors concur that space and time, as the most basic concepts of human existence, are

clouds give us contemporary readers a way to assess the complex ways in which Islamic imagination apprehended the sacred (through images drawn from history, literature, mysticism and scripture) in South Asia in a period of modern tensions.

Although ostensibly in praise of Muhammad, Muhsin's epic poem is more than direct praise of its heroic subject. The poem takes its reader on a pilgrimage to Mecca. But how to go on the pilgrimage when the poet is rooted firmly in Northern India? His love and longing for the Prophet take his vision to the clouds, which are not trapped by time and space. In the movement of the clouds, the poet can travel in his imagination through geographical space and historical time that separate him from the Prophet of Arabia. He does not address history and geography directly, however (in contrast to other modern Urdu poets like Altaf Hussayn Hali and Muhammad Iqbal); rather the clouds allow him to travel through literary tropes that span the distance linking his Urdu India to Arabian Mecca. In the progress of his Urdu poem, Muhsin conjures up poetry of the past. He makes reference to Prakrit love poetry to Krishna, classical Urdu love poetry set in the garden, Persian *ghazal* lyrics to a cruelly distant beloved, and pre-Islamic Arabic *qasida* odes mourning the departure of the beloved from the abandoned camp in the desert. As he watches the clouds pass overhead, they take on the form of all these poetic traditions, linking him to distant times and places. In the end, his goal is to find in the passage of the clouds the presence of Muhammad's prophetic mission. Finally, he finds this meaning not beyond himself in the lofty shape-shifting of clouds, but within himself as the speaking poet. As time and space dissolve on the day of judgement, he can imagine himself standing with the Prophet, saved by Muhammad's intercession, and ushered (with the clouds) into paradise. This study presents an original translation into English of many of the couplets of Muhsin's praise poem. The author has chosen ninety-one couplets to translate here (out of the full one-hundred and forty-three); the selection is intended to give a flavor of the full variety and ultimate trajectory of the poem while focusing more specifically on the image of the clouds. This will supplement (but not replace) the translation of forty-five selected couplets by Ali Asani.[2]

Before turning to the poem under consideration, we should first focus on this term "sacred" which has become a central theme in religious studies in the twentieth century, as the discipline has diverged from theology and struggled to find descriptive theoretical terms which

Pilgrim Clouds: The Polymorphous Sacred in Indo-Muslim Imagination

Scott Kugle

Ritual gives the force of the sacred a fixed form and knowable boundaries. Temples, mosques, and pilgrimage destinations root the sacred in specific places and known precincts. Prayers, sacrifices, and pilgrimage journeys fix the sacred a specific time and known duration. These sacred times and places give the chaos and uncertainty of profane life a certain sureness and foundation in a time beyond time and a place beyond place.[1]

In contrast, in the field of poetry, the sacred can manifest in a persistently polymorphous way. In the free play of words, the sacred can infuse any metaphor or image, even those that seemingly belong to more profane spheres of life. In poetry, a single metaphor can suggest both sacredness and profane life at the same time in ways that are provocative and arresting, or even transgressive. Like clouds, metaphors in poetry are free to shift spaces and forms, suggesting a sense of space and time which is beyond the structure of routine life on the ground. The clouds are natural symbols of liminality, that quality of the sacred which anthropologist Victor Turner captures as "betwixt and between" the structures of social life on the one hand and ritual life on the other.

The shape-shifting dynamism of clouds inspired one of modern Urdu literature's most intriguing poems in praise of the Prophet Muhammad. Written by Sayyid Muhammad "Muhsin" (who died in 1905 CE), this poem is in the genre of *na't*. *Na't* literally means "description" but in Urdu poetry always means the poetic description of the virtuous qualities of the Prophet Muhammad. This *na't* is unusual, however, in that it describes the movement of clouds. Beneath the shifting surface of cloud images, their power of movement and ability to change shape allow Muhsin to use clouds as an intermediary between heaven and earth. The image of clouds helps Muhsin to overcome the geo-cultural distance between himself, as a Muslim subject of British India, and Muhammad the Arabian Prophet, the founder of his religion and his own ancestor. This praise poem and its images of

Perspectives. T. Ollson E., E. Özdalga, and C. Raudvere, eds. Istanbul: Swedish Research Institute in Istanbul, 1998. 23-50.

_________. "'Let's Reclaim our History and Culture!' Imagining Alevi Community in Contemporary Turkey." *Die Welt des Islams* 38 (1998): 220-52.

Yaman, M. *Alevilik. İnanç-Edeb-Erkân*. Istanbul: Ufuk, 1994.

Yardımcı, M. and İ. Hayrettin. *Zileli Âşık Zefil Necmî*. Ankara: Özen, 1988.

Yazıcıoğlu, M. *Kitaplar Ağlıyor (Şiirler)*. Ankara: Eko, 1994.

Yürükoğlu, R. *Değirmenin Bendine. Arif Sağ'la Müzik, Alevilik ve Siyaset Üzerine Sohbet*. Istanbul: Alev, 1993.

Zelyut, R. *Halk Şiirinde Başkaldırı*. Istanbul: Sosyal, 1989.

Zürcher, E. J. *Turkey. A Modern History*. London et al.: Tauris, 1998.

Gegenwart. W. Ende, and U. Steinbach, eds. München: Beck, 1996. 90-128.

Popovic, A. and G. Veinstein, eds. *Bektachiyya. Études sur l'ordre des bektachis et les groupes relevant de Hadji Bektach*. Istanbul: İsis, 1995.

Reinhard, U. *Vor seinen Häusern eine Weide . . . Volksliedtexte aus der Süd-Türkei*. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1965.

_________. "Die Musik der Alewiten." *Aleviler = Alewiten. 1: Kimlik ve Tarih/Identität und Geschichte*. İ. Engin, and E. Franz, eds. Hamburg: Deutsches Orient-Institut, 2000. 199-219.

_________ and T. De Oliveira Pinto. *Sänger und Poeten mit der Laute. Türkische Aşık und Ozan*. Berlin: Dietrich Reimer, 1989.

Ritter, H. "Studien zur Geschichte der islamischen Frömmigkeit II. Die Anfänge der Hurūfisekte." *Oriens. Zeitschrift der Internationalen Gesellschaft für Orientforschung* 7 (1954): 1-54.

Salcı, V. L. *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisi'nde Armoni Meseleleri*. N. c.: Puhu, 1985.

Schölch, A. "Säkularistische Traditionen im Vorderen Orient." *Jahrbuch 1985/6 des Wissenschaftskollegs zu Berlin*. Wissenschaftskolleg Berlin, ed. Berlin: Nicolaische Verl.-Buchh., 1987. 191-201.

Schulze, R. "Islam und Herrschaft. Zur politischen Instrumentalisierung einer Religion." *Der Islam im Aufbruch? Perspektiven der arabischen Welt*. M. Lüders, ed. München et al.: 1992. 94-129.

Şerif, M. *Mahzuni Şerif. Yaşamı[,] Dünya Görüşü ve Şiirleri (Hazırlayan: Süleyman Zaman)*. Ankara: Toros, 2000.

Seufert, G. and P. Weyland. "National Events and the Struggle for the Fixing of Meaning: A Comparison of the Symbolic Dimensions of the Funeral Services for Atatürk and Özal." *New Perspectives on Turkey* 11 (1994): 71-98.

Sohrweide, H. "Der Sieg der Safaviden in Persien und seine Rückwirkungen auf die Schiiten Anatoliens im 16. Jahrhundert." *Der Islam* 41 (1965): 95-223.

Sümer, F. *Safevî Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü (Şah İsmail ile Halefleri ve Anadolu Türkleri)*. Ankara: Güven, 1976.

Vorhoff, K. *Zwischen Glaube, Nation und neuer Gemeinschaft: Alevitische Identität in der Türkei der Gegenwart (Islamkundliche Untersuchungen 184)*. Berlin: Klaus Schwarz, 1995.

_________. "Academic and Journalistic Publications on the Alevi and Bektashi of Turkey." *Alevi Identity. Cultural, Religious and Social*

Early Islamic Society." *Int. J. Middle East Stud.* 6 (1975): 363-85.

Laut, J. P. "Zur Sicht des Islam in der Türkischen Republik bis zum Tode Atatürks." *Kolloquien des Max Weber-Kollegs VI-XIV (1999/2000).* W. Schluchter, ed. Erfurt: Universität Erfurt, 2000. 59-75.

Mélikoff, I. "Les origines centre-asiatiques du Soufisme anatolien." *Turcica* 20 (1988): 7-18.

________. "Le problème Bektaşi-Alevi: quelques dernières considérations." *Turcica* 31 (1999): 7-34.

Moyle, N. K. *The Turkish Minstrel Tale Tradition.* New York et al.: Garland, 1990.

Nasrattınoğlu, İ. Ü., ed. *Doğumunun 110. Yıldönümü Dolayısıyle Âşıklardan Yüce Atatürk'e Deyişler.-Güldeste-(Atatürk Kültür Merkezi Yay. 59).* Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 1992.

Noyan, B. *Bektaşîlik Alevîlik Nedir?* Ankara: Doğuş, 1985.

________. *Bütün Yönleriyle Bektaşîlik ve Alevîlik 3 (Edebiyât 1. Kitap).* Ankara: Ardıç, 2000.

Ocak, A. Y. *La révolte de Baba Resul ou la formation de l'hétérodoxie musulmane en Anatolie au XIIIe siècle.* Ankara: Conseil Suprême d'Atatürk pour Culture, Langue et Histoire, 1989.

________. "Babailer İsyanından Kızılbaşlığa. Anadolu'da İslam Heterodoksisinin Doğuş ve Gelişim Tarihine Kısa bir Bakış." *Aleviler = Alewiten. Vol. 1: Kimlik ve Tarih/Identität und Geschichte.* İ. Engin, and E. Franz, eds. Hamburg: Deutsches Orient-Institut, 2000. 209-34.

Ortaylı, İ. "Les groupes hétérodoxes et l'administration ottomane." *Syncretistic Religious Communities in the Near East. Collected Papers of the International Symposium "Alevism in Turkey and Comparable Syncretistic Religious Communities in the Near East in the Past and Present" Berlin, 14-17 April 1995 (Studies in the History of Religions 76).* K. Kehl-Bodrogi, B. Kellner-Heinkele and A. Otter-Beaujean, eds. Leiden et al.: Brill, 1997. 205-11.

Ozan Şahturna. *Şakıyan Turna. Şahturna.* Istanbul: Can, 1998.

Özmen, İ. *Alevi-Bektaşi Şiirleri Antolojisi, 5 Vol. (T.C. Kültür Bakanlığı Yay. 2062-2066).* Ankara: Kültür Bakanlıgı, 1998.

Öztelli, C. *Halk Türküleri. Evlerinin Önü.* Istanbul: Özgür, 1983.

Pehlivan, B. *Anadolu'da Alevilik.* Istanbul: Alev, 1994.

Peters, R. "Erneuerungsbewegungen im Islam vom 18. bis zum 20. Jahrhundert und die Rolle des Islams in der neueren Geschichte: Antikolonialismus und Nationalismus." *Der Islam in der*

Leiden: Brill. 1098.

Imber, C. "The Persecution of the Ottoman Shi'ites According to the Mühimme Defterleri, 1565-1585." *Der Islam* 56 (1979): 245-73.

Ivanow, W. *The Truth-Worshippers of Kurdistan: Ahl-i Haqq Texts*, Leiden: Brill, 1953.

Jansky, H. "Zeitgeschichtliches in den Liedern des Bektaşî-Dichters Pir Sultan Abdal." *Der Islam* 39 (1964): 130-42.

Kaya, D. *Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsatî*. Sivas: Dilek, 1994.

Keddie, N. R. "The Roots of the Ulama's Power in Modern Iran." *Studia Islamica* 29 (1969): 31-53.

Kehl-Bodrogi, K. "Die 'Wiederfindung' des Alevitums in der Türkei. Geschichtsmythos und kollektive Identität." *Orient* 34 (1993): 267-282.

______________. "Prozesse ethnisch-sprachlicher Differenzierung am Beispiel der zazakisprachigen Alewiten aus Dersim." *Aleviler = Alewiten. Vol. 1: Kimlik ve Tarih/Identität und Geschichte*. İ. Engin, and E. Franz, eds. Hamburg: Deutsches Orient-Institut Hamburg, 2000. 143-56.

Kiel, Machiel "San Saltuk: Pionier des Islam auf dem Balkan im 13. Jahrhundert." *Aleviler = Alewiten. Vol. 1: Kimlik ve Tarih/Identität und Geschichte*. İ. Engin, and E. Franz, eds. Hamburg: Deutsches Orient-Institut Hamburg, 2000. 253-86.

Kieser, H.-L. "Les kurdes alévis et la question identitaire. Le soulèvement du Koçgiri-Dersim (1919-1921)." *Islam des Kurdes (Les annales de l'autre Islam 5)*. M. V. Bruinessen, ed. Paris: Institut national des langues et civilisations orientales, 1998. 279-316.

King, R. *Orientalism and Religion: Postcolonial Theory, India and "The Mystic East."* London et al.: Routledge, 1999.

King, W. L. "Religion." *The Encyclopedia of Religion, Vol.12*. M. Eliade, ed. New York et al.: MacMillan, 1987. 282-93.

Koca, T. *Pir Nefes Üstad*. Ankara: Doğuş, 1985.

______. *Bektaşi Nefesleri ve Şairleri (13. Yüzıldan 20. Yüzyıla Kadar)*. Istanbul: Maarif, 1990.

Köprülü, M. F. *Türk Sazşairleri, vol. I-V*. Ankara: Milli Kültür, 1962-65.

Korkmaz, E. *Ansiklopedik Alevilik Bektaşilik Terimleri Sözlüğü*. Istanbul: Ant, 1994.

Küçük, H. *The Role of the Bektāshīs in Turkey's National Struggle. A Historical and Critical Study (Social, Economic and Political Studies of the Middle East and Asia 80)*. Brill: Leiden, 2002.

Lapidus, I. M. "The Separation of State and Religion in the Development of

R. Robertson, eds. New Brunswick et al.: Transaction, 1987. 183-203.

Dressler, M. *Die civil religion der Türkei: Kemalistische und alevitische Atatürk-Rezeption im Vergleich (Arbeitsmaterialien zum Orient 4).* Würzburg: Ergon, 1999.

__________. *Die alevitische Religion. Traditionslinien und Neubestimmungen (Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes LIII, 4).* Würzburg: Ergon, 2002.

__________. "Bektashis (Bektashiye)." *Religions of the World: A Comprehensive Encyclopedia of Beliefs and Practices.* Vol. 1. G. J. Melton and M. Baumann, eds. Santa Barbara: ABC-Clio, 2002. 132f.

__________. "Defining Orthodoxy: Competing Claims for Authority and Legitimacy in the Ottoman-Safavid Conflict." *Authority and Legitimacy in the Ottoman Empire.* M. Reinkowski and H. Karateke, eds. Leiden: Brill, 2003 (in print).

Duygulu, M. *Alevî-Bektaşî Müziğinde Deyişler.* Istanbul: Sistem Ofset, 1997.

Ediboğlu, B. S. and F. Çağlayan, eds. *Atatürk için Bütün Şiirler.* Istanbul: İnkilâp ve Aka, 1989.

Engin, İ., and E. Franz, eds. *Aleviler/Alewiten. Vol.2: İnanç ve Gelenekler/Glaube und Traditionen.* Hamburg: Deutsches Orient-Institut, 2001.

Erdal, M. *Yine Dertli Dertli İniliyorsun. Ozanlar-Öyküler ve Siirler.* Ankara: Matris, 1995.

_______. *Bir Ozanın Kaleminden.* Istanbul: Can, 1999.

Erdener, Y. *The Song Contests of Turkish Ministrels: Improvised Poetry Sung to Traditional Music.* New York et al.: Garland, 1995.

Ergun, S. N. *Bektaşi Şairleri ve Nefesleri.* Istanbul: Maarif, 1955.

__________. *Bektaşi Edebiyatı Antolojisi. On Yedinci Asırdanberi Kızılbaş Alevî Şairleri ve Nefesleri.* Istanbul: Maarif, n.d.

Erünsal, İ. E. and A. Y. Ocak, A. Y.,eds. *Menâkibu'l-Kudsiyye Fî Menâsibi'l-Ünsiyye. Baba İlyas-i Horasânî ve Süllesinin Menkabevî Tarihi (Türk Tarih Kurumu Yayınları 12).* Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1995.

Gölpınarlı, A. *Alevî-Bektaşî Nefesleri.* Istanbul: Remzi, 1963.

___________. *Tasavvuf'tan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri.* Istanbul: İnkılâp ve Aka, 1977.

Gülhanî, G. *Bilrlik Olunca.* Ankara: Folklor Araştırmaları Kurumu, 1984.

Halıcı, F., ed. *Saz Şairlerin Diliyle Atatürk.* Ankara: Kültür Bakanlığı, 1981.

Hodgson, M. G. S. "Bātiniyya." *Encycolaedia of Islam, 1 (New Edition).*

References

Abrahamian, E. *Radical Islam. The Iranian Mojahedin (Society and Culture in the Modern Middle East).* London: I. B.Tauris, 1989.

Algar, H. "The Hurūfī Influence on Bektashism." *Bektachiyya. Etudes sur l'ordre des bektachis et les groupes relevant de Hadji Bektach.* G. Veinstein, and A. Popovic, eds. Istanbul: İsis, 1995. 39-53.

Andrews, P. A. *Ethnic Groups in the Republic of Turkey. Vol. 1 (Tübinger Atlas des Vorderen Orients: Reihe B, Geisteswissenschaften; 60).* Wiesbaden: Reichert, 1989.

Asad, T. *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam.* Baltimore et al.: Johns Hopkins UP, 1993.

Aslanoğlu, İ. *Âşık Veli. Hayatı-Kişiliği-Deyişleri (Kültür ve Turizm Bakanlığı, Millî Folklor Araştırma Dairesi Yay. 53, Halk Edebiyatı Dizisi 8).* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1984.

Atalay, A. A. *Gel Kendine Deli Gönül.* Istanbul: Can, 1996.

Balagangadhara, S. N. *"The Heathen in His Blindness." Asia, the West and the Dynamic of Religion (Studies in the History of Religion 64).* Leiden et al.: Brill, 1994.

Bayart, J.-F. "La question Alevi dans la Turquie moderne." *L'Islam et l'état dans le monde d'aujourd'hui.* O. Carré, ed. Paris: 1982. 109-20.

Berkes, N. *The Development of Secularism in Turkey.* Montreal: McGill UP, 1964.

Birge, J. K. *The Bektashi Order of Dervishes.* London: Luzac Oriental, 1994.

Bozarslan, H. "Araştırmanın Mitosları ya da Aleviliğin Tarihsel ve Sosyal bir Olgu Olarak Değerlendirilmesinin Zorunluluğu Üzerine." *Aleviler = Alewiten. 1: Kimlik ve Tarih/Identität und Geschichte.* İ. Engin, and E. Franz, eds. Hamburg: Deutsches Orient-Institut Hamburg, 2000. 23-37.

Bumke, P. J. "Kızılbaş-Kurden in Dersim (Tunceli, Türkei). Marginalität und Häresie." *Anthropos* 74 (1979): 530-48.

Burrill, K. R. F. *The Quatrains of Nesimî: Fourteenth-Century Turkic Hurufi, With Annotated Translations of the Turkic and Persian Quatrains from the Hekimoğlu Ali Paşa Ms.* The Hague: Mouton, 1972.

Clarke, G. L. *The World of the Alevis. Issues of Culture and Identity.* New York et al.: AVC, 1999.

Çırakman, H., ed. *Çorumlu Halk Ozanları.* Istanbul: Alev, 1992.

Dabashi, H. "Symbiosis of Religious and Political Authorities in Islam." *Church-State Relations: Tensions and Transitions.* T. Robbins and

97 In Alevism and Bektaşism the notion *abdest* refers to the initiation into the religious path (Gölpınarlı, *Tasavvuf'tan Dilimize* 8; Korkmaz 14f.).

98 "Aleviyiz bilmeyiz hainlik/Yolumuzdan geçer laiklik/Abdestim var Tanrı'ya layık/Aleviyim, Hak yolundan şaşmazam." (composed by Cihan Doğan [from the province of Maraş] and published in the Alevi monthly *Cem* 2.13 [1992]: 60).

99 ". . . Laik olsun daim yolumuz/Yüce Atatürk'tür bizim ulumuz/İleriye gitsin güzel yurdumuz/Milletimiz çağları açsın da gitsin . . ." ("Feryadi" Kemal Yücetürk in a poem published in the Alevi monthly *Cem* 2.13 [1992]: 61).

100 Muaviye was the military and political rival of Ali in the fight over the caliphate. After Ali's assassination (661) he became the first caliph of the Umayyad dynasty.

101 "Namazı da siyasete kattılar/Sokakta namaza durur oldular/Muaviye gibi hile yaptılar/Laiklik ilkesin vurur oldular

Bilirim ki baştan başa hilesin/Atatürk'ün kılıcına gelesin

Nasıl yaratıklar doymazlar kana/İmanlı bir kişi kastetmez cana/ Cumhuriyet kurulduktan bu yana/Azdı yobaz hep kudurur oldular

Zannetmeki salyan akıp gidesin/Atatürk'ün kılıcına gelesin

Yapışacak Atatürk'ün kanunu/İyi görmüyorum senin sonunu/Bu oyunlar emevinin oyunu/Her hileye kılıf bulur oldular

Anayasa tokatını yiyesin/Atatürk'ün kılıcına gelesin

Laikliği yıkmak imiş meramın/Dokuza dek çıkmak imiş haremin/Nerde laikliğe ettiğin yemin/Yüzlerine kara vurur oldular

Yalancıyı Tanrı çarpar bilesin/Atatürk'ün kılıcına gelesin

EKBERİyem müslümana can kurban/Kara yobaz her an akıtırmış kan/ Ağzı kan kokanda olur[ ]mu iman?/Halkımın sırtına kambur oldular

Yobaz başı bu vatana çilesin/ATATÜRK'ün kılıcına gelesin." (Ekberi in a poem published in the Alevi monthly *Cem* 4.37 [1994]: 58f.)

102 For instructive studies challenging the essentialist notion of an Islam that is incompatible with secularism, see Lapidus; Schölch; Dabashi; Schulze; cf. Dressler (*Die alevitische Religion* 235-243).

[85] *Can* ("soul") is the term Alevis usually use to address each other.

[86] "Âhir zaman kahramanı Atatürk/Türkiye'nin hâli yaman oldu gel/Fitne fesat ellerinde kaldı mülk/Kardaşlar kardaşa düşman oldu gel

. . .

Şeyhi şeytan kendi şeytan çoğaldı/Hortladı cehennem cennetler n'oldu/Her şeye zam geldi bir namaz kaldı/Yalancının sözü iman oldu gel

. . .

Taç idi ay güneş başında Atam/Dünyâ eğilirdi karşında Atam/Allâh'ın ordusu [p]eşinde Atam/Deccâl çıktı âhir zaman oldu gel

. . . Memleket zelzele haline döndü/Vekiller şeytan ın atına bindi/Anayasa inkâr süman oldu gel

Söyle yüce Tanrım Mehdi'yi salsın/Ali Battal Gazi beraber gelsin/Sana taş atanın eli kırılsın/Gafiller cahiller pişman oldu gel

Ali İzzet ÖZKAN can seni gözler/Öksüz kalan vatan han seni gözler/Şerefli şöhretli şan seni gözler/Kâfir yurdumuza mihmân oldu gel" (quoted in Nasrattınoğlu 143).

[87] Cf. Zürcher, 250-252.

[88] Plenty of examples are easily found in Atatürk anthologies as for example Halıcı; Nasrattınoğlu; Ediboğlu/Çağlayan.

[89] Cf. Dressler, *Die alevitische Religion*, 108f.

[90] Cf. Zürcher, 234f., 245f., and 250.

[91] For examples see Özmen (5: 311, 371, and 542); Çırakman (120f. and 169); Gülhanî (15); Atalay (177).

[92] Especially amongst Bektaşis it is quite common to regard Hacı Bektaş Veli as the spiritual founder of the Turkish nation. *Halifebaba* (the second highest rank in the Bektaşi order) Turgut Koca (1921-1997) for example made this explicit in several of his poems (Koca, *Pir Nefes Üstad* 40f., 73f.).

[93] For more on Alevi equations of Atatürk and Hacı Bektaş, see Dressler (*Die civil religion der Türkei* 101-04).

[94] Innumerable Alevi poems interpret Atatürk from a religious angle. For examples from different poets see Şerif (327f.); Reinhard/De Oliveira Pinto (1965466); Atalay (178-81); Nasrattınoğlu (8, 101, 107, 164, and 194); Özmen (528, 539).

[95] For an account of the different patterns of meaning attributed to the term in contemporary Turkey see Dressler (*Die alevitische Religion* 144-54).

[96] For examples see Dressler (*Die alevitische Religion* 183, 228-231).

Dünya'yı ayağa kaldırdı olay/Sivas'da yokmuydu askeri alay/Yakıldı insanlar çekildi halay/Niçin kast edersin ey kanlı yezid[?]

AŞIK FEVZİ erenlerin yolunda/Daim Ezberim de atmam dilimde/İmam Mehdi bir gün zuhur olunca/Bakalım ne olur ey kanlı yezid[.]" (Quoted in the Alevi monthly *Pir* 1.2 [1995]: 20. Unfortunately I have no further information on the author).

[75] Born 1928 in the province of Malatya.

[76] For further examples of an Alevi contextualisation of the Sivas incident see Şerif (463f.), Erdal (*Yine Dertli Dertli İniliyorsun* 308).

[77] "Asırlardır insanlığa düşmanlar,/[K]erbela kıyımı oldu Sivasta,/Zalim paşa ile Pir Sultan gibi,/Ozanlar-yazarlar yandı Sivasta." (Yazıcıoğlu 96)

[78] The Turkish word for minister, *bakan*, literally means "one who is watching," that is a spectator–this might be an intended double meaning.

[79] ". . . Şeriatçı din adına kandırır/Gericiler çok ocaklar söndürür,/ATATÜRK'çü düşünceyi sindirir,/Demokrasi Türkiye'ye sığmadı.

Doğu-Batı kan içinde heey yarab,/Ülkeyi karantılğa [sic] sürükler arap,/ Laiklik giderse olacak harap,/Demokrasi Türkiye'ye sığmadı.

ATATÜRK'ün sözleriyle ilkesi,/Teker teke[r] koparıldı halkası,/Karan[l]ığa gömülüyor ülkesi,/Demokrasi Türkiye'ye sığmadı.

Kerbela olayı yaralar açtı,/Çorum, Maraş, Sivas onu da geçti,/Bu nasıl islamlık duyanlar şaştı,/Demokrasi Türkiye'ye sığmadı.

Cennet hevesiyle İnsan yakanlar,/Utanmadı seyreyledi Bakanlar,/Unutulmaz Sivas'ta bu yanan canlar,/Demokrasi Türkiye'ye sığmadı.

YAZICIOĞLU yobaz dinci dilinden,/Ülke çeker gericinin elinden,/, Saşmıyalım Laikliğin yolundan/Demokrasi Türkiye'ye sığmadı." (Yazıcıoğlu 49)

[80] Maraş and Çorum were sites of severe anti-Alevi violence in 1978 and 1980 respectively.

[81] Cf. Dressler, *Die civil religion der Türkei*, 61-81.

[82] The similarity of the dates suggests a misprint. May 27 might be the originally intended signature.

[83] *Namaz* is the technical term for the ritual prayer in Islam, which is not practiced by Alevis.

[84] In Turkish folk literature, Battal Gazi is the hero of the widely circulated Turkish epic *Battalname*.

Perîşân eyleyen düşmanı gerçi tîğ-i hûnrîzi/Ana imdâd-i rûhânî Ali-yyel-Murtazâ'dır bu

Ne sür'attir ki Yunân'ı vatandan sürdü bir ânda/Cihân kaldı tahayyürde aceb ibret-nümâdır bu

Şâu mazlûm milleti kurtardı her kayd-i esâretten/Dilberâne gazâlar eyleyen merd-i Hudâ'dır bu

O server âlem-i İslâma sertâc-ı mükerremdir/Ana kasdeyleyen düşmanlara hükm-ü kazâdır bu

Bu gün hurşîd-i istiklâl Âsım mülk-ü İslâma/Çıkup arz-ı cemâl etti ne hoş bir dil-rübâdır bu

. . . **Kemâl Pâşâ**-yı pâk tıynete ancak duâdır bu" (Noyan, *Bütün Yönleriyle* 405f.).

[65] Unless the expression "beautiful beloved" also refers to Mustafa Kemal.

[66] Cf. Dressler (*Die civil religion der Türkei*).

[67] The poem is quoted in Noyan (*Bektaşîlik Alevîlik Nedir?* 263-68).

[68] The poem is quoted in Yardımcı/Hayrettin (16f.).

[69] The militant violence of the 1970s is widely reflected in the Alevi poetry of this period. See for example the poems written by Atalay (110, 121, 127, 129f.).

[70] Similar, Marxist interpretations of Shiism are found in the Iranian movement of the Mojahedin (see Abrahamian 92, 105-20).

[71] Most probably Âşık Nesimî Çimen (1931-1993), one of the victims of the horrifying Sivas incident in 1993.

[72] Quoted in French in Bayart (118). Unfortunately I could not trace the Turkish original.

[73] Again there are similarities to the case of the Mojahedin. They, too, interpreted their political struggle with reference to metaphors of the Shiite narration of suffering. They, too, compared contemporary martyrdom with Kerbela, and contemporary martyrs (e.g. Che Guevara) with the martyrs of the early Shia (Abrahamian 94). Ali Shariati's famous statement "Every month is Moharram, every day 'Ashura, and every place Karbala" (Abrahamian 112)–in the quoted poem of Âşık Nesimî we find a very similar expression—is a characteristic example of this worldview.

[74] "Okurmusunuz siz Ku'ran-ı Kerimi/İnsan yakmak nerede göster yerini/Cevapsız bırakma benim sorumu/Niçin kast edersin ey kanlı yezid

bacı!/Mehdi çıkmış vurmuş başına tacı/Hep koştular sanki isyan olmuştu.

. . .

Yenilmezdik birlik olduk pir idik./Bölünmezdik ATA ile bir idik/Tutsak değil ölsek dahi hür idik/Erler meydan dedi merdan olmuştu.

Yurdu vermek bize gelmişti acı/Toplandı gönüllü, kardeş hem bacı/ Bekleniyor idi bir kurtarıcı/Sanki haktan bize ayan olmuştu

Zaten ilk darbeyi haine vurduk/Yedi başlı ejder vatandan kovduk/ Zülfikar'ı çekmiş bir Aslan gördük/Çünkü cümle derde derman olmuştu

. . .

Tamamen batarken doğduydu güneş./Cihana gelmemiş Ata'ya bir eş./ Kitaplar doldursam sığmaz ki üç beş/O Türk milletine devran olmuştu

. . .

Ata'mız dedi ki 'Kölelik bitsin.'/'Düşman nasıl geldi, öylece gitsin'/ 'Sönen ocaklarda özgürlük tütsün'/Yandı ocak sözü erkân olmuştu . . ." (Atalay 182-86)

58 The lofty and emphatic tone of the narration, however, might be startling for ears unfamiliar with it; as I showed in an earlier work (Dressler, *Die civil religion der Türkei*) the status of Atatürk and his deeds in Turkey can, in fact, be described as *civil religious*.

59 The historically most significant figures to which Mahdi expectations were addressed to, were Baba İlyas (d.1240), Sheykh Bedreddin (1358/9-1416) and Shah İsmail (1487-1524). After the sixteenth century, which witnessed the appearance of several Mahdis in connection with the Kızılbaş uprisings, the acute Mahdi expectation seems to have decreased. However, Kızılbaş -Alevi poetry indicates its latent persistence through the centuries to modern times (Dressler, *Die alevitische Religion*, 26-98, 118-23).

60 The assumption that Atatürk was initiated into the Bektaşi order is a recent thesis of some Alevi authors which, however, lacks any historic evidence (Dressler, *Die civil religion der Türkei*, 97-100).

61 This theme, too, is elaborated in more detail by other Alevis, some going so far as to argue that Atatürk is an incarnation of Ali (Dressler, *Die civil religion der Türkei*, 104f.).

62 Only members of *ocak* families can become *dedes* that is social and religious leaders of the community.

63 Unfortunately we have no further information regarding his person.

64 "Dilâ mu'ciz-nüma, hayret-fezâ bir mâcerâsıdır bu/Bi-hamdillah kemâl-i nûr-u feyz-i Mustafâ'dır bu

tion, and Alevism see Yürükoğlu; a comprehensive description of Ozan Şahturna's biography, and her ideological and cultural worldview is given in Ozan Sahturna.

47 See Gölpınarlı (*Alevî-Bektaşî Nefesleri*); Öztelli; Reinhard/De Oliveira Pinto; Duygulu; Salcı.

48 "Hakkı" is the poet's *mahlas*, that is his chosen or given pen name, usually mentioned in the last strophe of a poem (cf. Kaya 86f.).

49 The poem is quoted at Gölpınarlı (*Alevî-Bektaşî Nefesleri* 59f.). The measure accompanied the destruction of the Janissary corps, which was considered as being politically unreliable and a threat to the intended modernization of the Ottoman army. Bektaşi dervishes served as the military chaplains of the Janissaries, a function that made them a target of the Ottoman anti-Janissary policy (see Küçük 32-40).

50 Atalay is an Alevi from the province of Erzincan. Born in 1936, he is one of the most productive contemporary Alevi authors. His books include works about Alevi saints, and collections of former Alevi poets, but he also has published several collections of his own poems. He runs a very productive publishing house (*Can Yayınları*) in Istanbul, dedicated to Alevism.

51 "Seven states" is a colloquial idiom for the allied forces, who occupied vast parts of Anatolia after World War II.

52 In Sufi terminology *tac* (literally: "crown") is an expression for the headgear of the dervish.

53 *Ata* literally means "father," Atatürk means "Father of the Turks." This exclusive surname was given to the president Mustafa Kemal by a special law in 1934.

54 In Alevism and Bektaşism *meydan* is the place of religious communion and worship. A *meydan eri* is an initiated individual participating in the *cem* ceremony (cf. Korkmaz 241f.).

55 The dragon with seven heads, already mentioned in the Apocalypse of John (17, 3), is also a widely known figure in Turkish epic narratives. The story of how the semi-legendary Sarı Saltuk (thirteenth century), one of the heroic figures of the (proto-)Alevi tradition, defeated a seven-headed dragon is reported in different (proto-)Alevi hagiographies (Kiel 270, 283). In our poem, the dragon obviously serves, in analogy to the "seven states," as a metaphor for the allied forces.

56 The lion symbolizes Ali; the Zülfikar is the legendary sword of Ali. For Alevis and Bektaşis both symbols represent Ali's power and his mission to fight for justice.

57 "Öz yurdumda esir olmak çok acı/Annem bağırmıştı duydun mu

[29] For a musicological description of the *saz* see Erdener (84f.). The *saz* is more than a music instrument for Alevis. It serves as one of the most important symbols of identity, pointing both to the religious rituals as well as to the resistance against oppression (cf. Clarke 148f.).

[30] Depending on the context in which they are used, all of these designations can function as social markers. Not using the general terms *şair* and *şiir*, Alevi *âşıks* affirm their difference from the culture of the socio-political center (cf. Aslanoğlu 3).

[31] Cf. Moyle 49f.

[32] Cf. Reinhard, "Die Musik der Alewiten," 199.

[33] Noyan was until his death in 1997 *dedebaba*, that is the selected leader of the Bektaşis in Turkey.

[34] The importance and structure of the *cem* in Bektaşism and Alevism are basically the same.

[35] In the socio-religious hierarchy of Alevism, the *âşık* follows the *dede* and the *rehber* (spiritual guide) (Reinhard "Die Musik der Alewiten" 214).

[36] The oldest transmitted poems of Turkish bards date back to the thirteenth and fourteenth centuries. They comprise mainly religious motifs. From the fifteenth century onwards other motifs were included in the repertoire of the *âşık* (Reinhard/De Oliveira Pinto 176; cf. Gölpınarlı, *Alevî-Bektaşî Nefesleri* 7). Collections of pre-modern *âşık* poetry are offered by Köprülü; Gölpınarlı (*Alevî-Bektaşî Nefesleri*); Aslanoğlu; Koca (*Bektaşi Nefesleri ve Şairleri*); Özmen; Ergun (*Bektaşî Sairleri* and *Bektaşi Edebiyatı*).

[37] Cf. Reinhard, "Die Musik der Alewiten," 200.

[38] Cf. Reinhard, "Die Musik der Alewiten," 207f.

[39] On the relationship between remembrance and composition in performance see also Erdener (94-108).

[40] Cf. Erdener, 118-21.

[41] Cf. Metin Turan, "Âşık Geleneği Üzerine," in: *Cem* 17.2 (1995): 43f.

[42] Compare the critical comment on the "modern *âşık*" from Murat Küçük, "Modern Zamanlar'da Âşık," in: *Cem* 17.2 (1995): 45f.

[43] According to Zelyut (121f.), one of the first *âşıks*, who severely criticized the political development of the republic was Ahmet Çıtak (born 1897); for an example of his poems see Zelyut (122). Further examples of Alevi poems attacking socio-political developments are found in the works of Erdal (*Yine Dertli* and *Bir Ozann*) as well as Atalay.

[44] Salcı, 21.

[45] The famous contemporary Alevi bard Arif Sağ describes this development in Yürükoğlu (41f.).

[46] For an account of Arif Sağ's understanding of his profession, the *âşık* tradi-

[15] Throughout this article, the term "Alevism" should be read to include "proto-Alevism," but not vice-versa.

[16] It is assumed that it reached Turkey at the beginning of the thirteenth century when a large number of Muslim refugees entered Anatolia in search for shelter from the Mongol invasion (Ivanow 18; Keddie 31-39).

[17] *TANRI-DOĞA-İNSAN BİRLİĞİ* (Yaman 289).

[18] The Ḥurūfiyya (Turk.: *Hurufilik*) goes back to Faḍlullāh Astarābādı (1340-1394) and is primarily known for its mystical interpretation of letters and for its proliferation of the idea of God's manifestation in the creation (Ritter 1-5). Entering Anatolia around 1400 it flowed into the teachings of the heterodox Islamic periphery and was later on integrated into Bektaşi teaching from where it also influenced Alevism (Burrill 21-23; Algar).

[19] "Okunacak en büyük kitap insandır" (Pehlivan 25f.).

[20] Several informative articles on popular Alevi beliefs and rites are found in Engin/Franz (*Aleviler/Alewiten*, chapter 2).

[21] For more details on this aspect see Dressler (*Die civil religion der Türkei*, 86-90; *Die alevitische Religion*, 224-235).

[22] Cf. Bozarslan, Dressler (*Die alevitische Religion* 215-220), and, most comprehensively, Küçük.

[23] A good introduction to modern Turkish history with a focus on the secularization process and on the development of Turkish Secularism is still Berkes.

[24] About one third of the Alevis are of Kurdish background (Vorhoff "'Let's Reclaim'" 232).

[25] The public figure fostering and representing this development was Turgut Özal, Turkish prime minister from 1983 until 1989 and afterwards president until his death in 1993. In line with the idea of a "Turkish Islamic Synthesis" (*Türk-İslam Sentezi*), he wanted to give an example of a pious Muslim dedicated to the West and modernization (Seufert/Weyland; Dressler, *Die alevitische Religion*, 154-57).

[26] Not surprisingly, former leftist activists—now converted to their rediscovered religion—played a major role in this process.

[27] In practice, these associations and their club houses primarily function as social meeting points for people of Alevi background, more united by regional bounds and a general feeling of societal discrimination than by common belief.

[28] A systematic analysis of these discourses is offered in Dressler (*Die alevitische Religion* 176-91). For an overview of Alevi and Alevi-related publications, see Vorhoff ("Academic and Journalistic Publications").

Morrison, who gave me critical feedback. Sibel Erol, Nader Sohrabi, Gottfried Hagen, Rafik Ladhani, Caroline Ladhani, and Carole Woodall deserve further thanks. Last, but not least, I thank the editor of *Alif* 23 and the anonymous reviewers for their very helpful critique.

[3] Andrews, 56f., 116. Due to the official non-recognition of Alevism and absence of censuses the question of the total number of Alevis is a highly controversial point.

[4] Among the most prominent of these tribally organized communities are the Tahtacı, the Çepni, and the Abdal (for an overview of their different self-designations and their regional dispersion see Andrews). These communities maintained rigid borders towards outsiders, and would not allow marriage outside the group (cf. Dressler, *Die alevitische Religion* 170f.). Prior to the twentieth century, these communities have been only to a minor degree connected. Nevertheless, they share a common historical background. Especially in urban centers, the traditional identities lost their pervasiveness and are nowadays, if at all, by and large used in folkloristic contexts only. Instead, *Alevi* became the term generally used by "Alevis" and non-Alevis alike.

[5] An outline of this *longue durée* is given in Dressler (*Die alevitische Religion*, chapter 1); cf. Ocak ("Babailer İsyanından Kızılbaşlığa").

[6] The Babaî were studied most comprehensively by Ocak (*La révolte de Baba Resul*) and Erünsal/Ocak. The "shaman" routes of proto-Alevism were studied extensively by Irène Mélikoff (e.g. "Les origines centre-asiatiques").

[7] I use the terms orthodox/orthodoxy as well as heterodox/heterodoxy only as descriptors for the position of an idea or a group in a specific religio-political power discourse. For a discussion on the methodological problem of these designations see Dressler (*Die alevitische Religion* 23-25).

[8] Cf. Dressler, *Die alevitische Religion*, 42-45.

[9] The most comprehensive work on the Bektaşis is still Birge; see also Popovic/Veinstein; a concise account is given in Dressler ("Bektashis").

[10] Many Alevis do so too—while Bektaşis generally will keep the two communities separate.

[11] The best account of the Kızılbaş uprisings in Anatolia is Sohrweide; for the Safavid order see Sümer.

[12] For a detailed analysis of the Ottoman-Safavid conflict and the role of the Anatolian Kızılbaş therein, see Dressler ("Defining Orthodoxy").

[13] A vivid account of Ottoman anti-Kızılbaş decrees is provided by İmber.

[14] Cf. Ortaylı.

concept of religion. Indeed, many Alevis combine political and religious themes and in that respect can be compared to "Islamists" who preach a politically activist interpretation of Islam. But unlike the latter, Alevis argue in favor of secularism and even Jacobean Turkish Laicism. They strongly oppose any limitations on secularism and go even so far as to embed laicism into their religious heritage.

As I argued, the Alevis' views on Atatürk and laicism cannot be understood with mere historical and sociological perspectives. In order to obtain a thicker description, we have to comprehend the symbols the Alevis are using. We have to get some access to their worldview, in order to clarify what at a first glance might come across as paradoxical. When focusing on poems, the metaphor appears as a key for understanding the worldview of Alevism: it links the inner and the outer meaning, the *batın* and the *zahir*. The metaphor helps one to understand why it is *not* paradoxical if Alevis describe "profane" political issues in "religious" terms. From their viewpoint a distinction between the "realm of religion" and the "realm of politics" is not valid, except if understood merely institutionally. In contrast to the paradigmatic "western" concept of religion, the Alevi worldview does not distinguish between religion and politics in terms of *sacred* and *profane* but in terms of *inner* and *outer* meaning. The case of the Alevis serves as an example for the limits of a dichotomous concept of religion and asks for a pluralist re-definition of the concept *religion*.

Notes

[1] Literally "house of communion;" the rooms and houses where Alevis conduct their religious ceremonies.

[2] This article could not have been written without a generous grant from the *German Academic Exchange Service*. I want to express my gratitude to the *German Orient Institute* in Istanbul, the basis for my research in Turkey, where I presented and discussed the concept of this article in October 2001. I also thank the Hagop Kevorkian Center of New York University, where I continued working on this article and presented an early version of it in February 2002. The article grew with the discussions I had with numerous colleagues at these institutions. A short version of the article, entitled "Questioning the Dichotomous Concept of Religion: The Case of Secularist Turkish Alevism" I presented at the annual meeting of the *American Academy for Religion* in Toronto, November 2002. My special thanks go to Emma Sinclair-Webb, Kocku von Stuckrad, Scott

observance of the *religio*. Going beyond the Christian definition of *religio* in terms of *religare*, whcih presumes a separation between a transcendent God and man, King champions this original and more inclusive, pluralist understanding (R. King, *Orientalism and Religion*, 53, 56f.). This concept of religion that transgresses the limitations of the traditional sacred-versus-profane perspective could be easily applied on the case of the Alevis (and to other traditions).

As demonstrated above, the Alevi worldview is based on a distinction between "inner" and "outer" dimensions, which are not antagonistic counterparts, but are complimentary. In a worldview like this, the world cannot be *profane* because God is immanent, not transcendent. The dimensions of the *batın* and the *zahir* can be found both in the realm of religion and in the realm of politics. If we make a counterfactual experiment and translate *batın* as "the holy," then we would observe that in the Alevi worldview, both the "religious" and the "political" bear holy *and* profane characteristics. From an Alevi viewpoint a distinction between the "realm of religion" and the "realm of politics" might be meaningful when talking about the institutional structure of a society. From the perspective of their religious worldview, however, it is meaningless. In contrast to the paradigmatic "western" conception of religion, the Alevi worldview does not distinguish between religion and politics with regard to their "holiness."

Concluding Remarks

The article discussed the fusion of religious and political themes in twentieth-century Alevi poetry. In this poetry, Atatürk is presented as the divinely appointed savior, the apocalyptic Mahdi fighting the Antichrist. Political events from the birth of the Republic until the present are embedded in the Alevi narrative, and the Kemalist principle of Laicism is associated with the Alevi path. The declared enemies of the Alevis and the opponents of secularism are portrayed in the frame of the Alevi narrative: they represent "Yezid," the archetypical "Other." The monist and *batıni* worldview of the Alevis lacks a distinction between political and religious spheres and does not comply with a dichotomous conception of sacred and profane. In fact, the underlying question, "How does it come that a religious community, which subscribes to a secularist political agenda refers to this agenda and to symbols representing it in religious terms?," was answered not only by contextual arguments, but also by systematic claims questioning the conceptual dualism of the western

gious aura, Alevis idealize it in a way that helps them endure apparent shortcomings and even discriminations: the sanctified ideal of Kemalism seems to promise them future reward for their loyalty to a system which treats them rather niggardly.

The Impact of the Alevi Worldview

A further explanation for the Alevi fusion of religious and political themes can be found in the religious worldview of Alevism outlined at the beginning of this article. This worldview, with its *batinism* and its conception of the divine as immanent, has no equivalent with the common western perspective on religion that structures religion along the lines of a clear-cut distinction between a transcendent God and man, between *sacred* and *profane*, between *religion* and *politics*. Post-orientalist debate has shown that such a dichotomous conception of religion is not adequate for generalization (W. L. King, Asad, Balagangadhara, R. King). Talal Asad has criticized the essentialism of the traditional western approach, which maintained that "the essence of religion is not to be confused with . . . the essence of politics," as inadequate for the description of non-Christian historical realities (27). He argues that the essentialist idea of religion as a trans-historical and trans-cultural constant clearly separable from the realm of politics converges with the liberal demands of our time (Asad 28). Richard King convincingly showed that the separation of the sacred and the secular, of religion and politics, in modern academic discourse on religion can be traced back to the agenda of the Enlightenment, which aimed to restrict the influence of religion to the private (11-14, 44-48). He shows that the Christian interpretation of the etymology of the term "religion," which holds that it stems from *religare* ("to bind together"), further affirms this dualistic conception (R. King 36). Modern scientific conceptions of religion follow this etymological presumption when they emphasize "theistic belief . . . exclusivity and a fundamental dualism between the human world and the transcendent world of the divine to which one 'binds' (*religare*) oneself." (R. King 37). King advocates a broader understanding of "religio" in terms of *tradition* and *culture*, i.e. going back to its original meaning prior to the christianization of the term. As he shows, this pre-Christian understanding of *religio* was by nature pluralist, since it took for granted that different people had different traditions (R. King 35f.) This understanding of religion was not yet structured around notions of belief, but more closely oriented to matters of practice, i.e. matters of

their well-being, and equate the abolition of Laicism with re-institutionalization of the *Sharia*, end of religious freedom, and religious persecution. As Atatürk is the "founder" and symbol of Laicism, it is understandable that Alevis honor and venerate him even more than do non-Alevi Turks. Further it has to be considered that the public support of Atatürk and Laicism strengthens the Alevi position in the religio-political discourse of Turkey; they occasionally find themselves allied with other secularist forces (in particular the military, and secularist political parties) especially in times when political Sunni Islam appears as a threat to the laic basis of Turkey. This alliance together with their image as devoted Kemalists provides them with a certain shelter and guarantees them freedom to publicly maneuver as Alevis.

While these aspects make it comprehensible that the Alevis firmly support the laic Republic and adore Atatürk, they do not yet provide us with a sufficient explanation for why they go even so far as to endow certain aspects of the republican history and order with religious meaning. To explain this, we have to take into account further factors. Considering the reference to Atatürk as Mahdi, it has to be borne in mind that a latent Messianism, expressed in the expectation of the Mahdi, has been a constant theme in all of the proto-Alevi milieus. The embedding of political events and symbols of Turkish republican history into the Alevi narrative serves two needs. First, it updates the Alevi narrative by reframing it in the present, thereby providing Alevism—whose place in contemporary Turkey is still a contested issue—with political legitimacy and a political identity. This political identity of Alevism is especially relevant for those former atheist Alevi activists of the 1970s, who re-converted to Alevism in the 1980s and 1990s, and now stress its cultural-religious dimension. In a social atmosphere that is increasingly influenced by religious patterns of meaning, the political interpretation of Alevism provides them with the possibility to approach Alevism without totally abandoning their leftist convictions. Secondly, the embedding of Laicism and its symbol, Atatürk, into the Alevi narrative legitimizes the Alevis' commitment to Kemalism–a commitment that is challenged by the fact that Alevism throughout republican history was never officially acknowledged as a cultural-religious tradition distinct from Sunni Islam, and thus never received comparable state support. In fact there is a deep gap between the idealistic Alevi interpretation of the achievements of the secularist Republic and the actual secularist and republican reality. By furnishing their utopia of a truly "Kemalist" Republic with a reli-

lous brutality steadily increased from the founding of the republic to the present day and they became a severe threat to the country and its ideals. But they won't succeed with their dark intentions, as they cannot escape the sword of Atatürk. In the context of this threatening scenario Atatürk appears like an avenging angel: he is referred to as the one with the law and the one with the sword. But there is a second, somewhat hidden account underlying this main story. This second story conceives the modern "religious fanatics" (*yobaz*) as the ones who play "the games of the Umayyad," who are using "a trick like Muaviye." Muaviye and Yezid were the first two caliphs of the Umayyad dynasty, the antagonists of Ali and his son Hüsein. According to the Shiite as well as the Alevi narrative, the establishment of the Umayyad dynasty betrayed the legitimate Alid claim for the leadership of the Islamic community. In our poem, the attacks of the modern "fanatics" against Laicism are compared with the intrigues of Muaviye. Thus, again, the fate of Alevism is connected with the fate of Laicism.

The Alevi support of Laicism raises an issue that warrants a brief comment on the popular discussion as to whether "Islam" could be compatible with the idea of a secular society or not. In fact, in both public and academic debates the assumption is widespread that Islam is hardly compatible with secularism.[102] However, the case of the Turkish Alevis provides us with an example of a religiously motivated Islamic group, which engages publicly for secular goals.

Historical Reasons for the Alevi Veneration of the Laic Republic and Atatürk

The cited examples of Alevi poetry have one thing in common: either explicitly or metaphorically, they fuse religious and political topics. Incorporating certain developments, events, and symbols of Turkish republican history into the Alevi narrative, they constantly reaffirm and update this narrative. Even the secularist doctrine of Laicism itself gets embedded in the Alevi narrative. The fact that the Alevis, who faced religiously justified discrimination and violence, support a laic political program makes sense. The experience of suffering under Ottoman rule is a cornerstone of collective Alevi memory in the twentieth century and serves as a main reference point for Alevi identity formation (Dressler, *Die alevitische Religion* 243-45). The Alevis see the secular republican order and, especially, the maintenance of Laicism as a precondition for

I know that you are from end to end a cheating,
[I wish] you'll come to the sword of Atatürk.

What kind of creatures [are they], they cannot get enough blood,
A person with belief would not be after someone's life,
From the founding of the republic until now,
The fanatics are getting more and more furious and rabid.

Don't think that your saliva will go on flowing,
[I wish] you'll come to the sword of Atatürk.

The law of Atatürk will stick,
I'm not looking optimistically to your end,
These games are the games of the Umayyad,
They are finding covering for every trick.

[I wish] that you are slapped by the constitution,
[I wish] you'll come to the sword of Atatürk.

Your aim was to pull down Laicism,
You increased your harem up to nine [women],
Where is the oath you took to Laicism?
They are staining their faces.

Know that God hits the liar,
[I wish] you'll come to the sword of Atatürk.

I am Ekberi, I would give my life for the [real] Muslims,
Every moment the dark fanatic causes the flow of blood,
Is belief possible when his mouth smells like blood?
They became a hump on the back of my people.

Head of a fanatic, you are a misery for this fatherland,
[I wish] you'll come to the sword of Atatürk."[101]

Putting the distinctive Alevi references aside for a moment, the story Ekberi reports can be summarized as follows: There are Muslims in Turkey who once took the oath to Laicism but then turned against it. They mix politics with religion, proclaim their religion ostentatiously in public and are responsible for bloodshed. Their unscrupu-

opening of public space and public discourse for religion, a development warily observed by traditional secularists, and especially Alevis. Alevis perceive the rise of public (Sunni) Islamic consciousness and institutions as a direct threat. Their suspicion of Sunni Muslims, especially those who seek political power with a religiously motivated agenda, is reaffirmed by every attack against Alevis supposedly conducted by radical Sunnis. Alevis thus staunchly advocate Laicism and react very sharply against the use of religious imagery in political agendas. They see the maintenance of Laicism as a precondition for their security and for their religious freedom. Indeed, Alevis regularly present Laicism as an outcome of Alevi philosophy.[96] As a result of this perceived intrinsic link between Laicism and Alevi thought, for some Alevis, *laiklik* attains an almost "religious" quality. The connection between Laicism and the "Alevi path" is illustrated in the following two poems:

> We are Alevis, we don't know treason,
> Laicism goes through our path,
> I am initiated,[97] appropriate for God,
> I am Alevi, I won't go astray from the way to Truth.[98]
>
> Let our path always be laic,
> The honorable Atatürk is the one we admire,
> Let our beautiful country go straight ahead,
> Let our nation open a new period and go.[99]

Whereas the first poem is dominated by religious references (*abdest* = initiation, *Tanrı* = God, *Hak* = Truth/God), the second poem is dominated by references to the nation (Atatürk, *yurdumuz* = our country, *milletimiz* = our nation). From their distinct angles they both relate Laicism to the Alevi path.

The following poem of "Ekberi" Aliekber Gülbaştır (born 1940) from the province Malatya shows the Alevis' deep suspicion of Sunni Islam and illustrates how the fear of religious fanaticism and the commitment to Laicism are connected:

> They added the ritual prayer to politics,
> They are performing the prayer in the streets,
> They used a trick like Muaviye,[100]
> They are attacking the principle of Laicism.

Muslims, then he has tacitly converted the defensive position into an aggressive one. However, the whole poem draws no clear distinction between political and religious issues and the notion of *kâfir* could be politically understood as referring to those who led Turkey into chaos. It is also possible that the "unbeliever, who is guest in our country" is an allusion to the increasing American influence on Turkish politics, and Turkey's increasing dependency on foreign aid.[90]

Another typical Alevi conceptualization of Atatürk is connecting him with Hacı Bektaş Veli who is the eponym of the Bektaşi order and the Alevi patron saint together with Ali. There are plenty of Alevi poems, which draw analogies between Atatürk and Hacı Bektaş.[91] Reference points for these analogies are the ideas of Laicism, equality of the sexes and classes, democracy, social justice, patriotism[92] and humanism. It is often difficult to judge whether the parallels posited between Atatürk and Hacı Bektaş are meant metaphorically or literally.[93] One has to know that the Alevis believe in *tenasüh* or metempsychosis, the passing of the soul after death into another body. The poems that connect Atatürk and Hacı Bektaş can be interpreted in two directions: first, as secularizing interpretations of Hacı Bektaş achieved by correlating him with modern ideas and with Atatürk; second, as a sanctification of Atatürk by equating him with one of the most important Alevi saints, thereby integrating him into the Alevi narrative.[94]

Laicism

We already became aware of the Alevis' deep inclination towards Kemalism and especially Laicism. Although the principle of Laicism, *laiklik*, has been anchored in all of the Turkish constitutions since 1937, there is no singular official definition of Laicism available.[95] In the traditional Kemalist view, which still plays a powerful role in the Turkish political discourse, *laiklik* is interpreted as *separation between religion and politics* and, at the same time, *state control over religion*. The founding fathers of the republic saw religion as one of the main threats for their ambitious modernization project. Atatürk himself—although his personal stand towards religion is still a subject of scholarly dispute (Laut)—forcefully advocated the restriction of religion to the private sphere. As mentioned earlier, the secularization process in the early republic provided the Alevis for the first time with the possibility to participate actively in public life. From the 1950s, Turkey underwent a nearly constant development towards a limited re-

establishment of an anti-opposition investigatory commission that was accused of conflicting with the constitution. The country is described as in "disorder and rebellion," "in the state of an earthquake," its people have fallen out with each other, the ministers of state subscribe to Satan, the fatherland is abandoned. The more general descriptions of the country's situation are reminiscent of popular illustrations of the period immediately before Kemal Atatürk started to organize the National Resistance Movement in the aftermath of World War I. Once more the fatherland is in the hand of the Unbelievers, and again, Atatürk is perceived as the savior.

Of course there are also many non-Alevi Kemalist poems, which complain about Turkey going astray and address Kemal Atatürk, imploring him to save the country.[88] These poems can be regarded as *civil religious*, but they usually would not incorporate Atatürk into the narrative of a specific religious community, as the poem of Özkan does. In his description of Atatürk, Özkan extensively uses religious metaphors. Moon and sun, for example, are in Alevi and Bektaşi terminology metaphors for Ali and Muhammad. In the religious worldview of the Alevis and Bektaşis, Ali and Muhammad are regarded as complementary symbols representing different aspects of the truth. While Muhammad represents the "outer," "visible" (*zahiri*) and Ali the "inner," "hidden" (*batıni*) truth, both are divine manifestations.[89] The central attribute of Atatürk in the poem, however, is that he is the Mahdi. Özkan draws a picture of Turkey, which shows an apocalyptic scenario: disorder between the people, "hell rose again," references to Satan and to the Antichrist, the apocalyptic figure who is believed to precede the appearance of the Mahdi at the end of days. Since Atatürk is called "the hero of the last days," he must be the Mahdi whom God is asked to send. Atatürk is repeatedly asked to "come," expel the "enemies," the "unbelievers," in short to fulfill the Mahdi's messianic duty of defeating the Antichrist and establishing order and justice.

A further astonishing aspect of the poem is the way the author uses the term *kâfir* ("unbeliever"). The term is an indispensable part of Islamic apologetic discourse. In the context of this Alevi poem, the notion is remarkable for several reasons. First, due to the power relations in Turkish religio-political discourse, the idea that an Alevi defines "unbelievers" appears as rather unlikely. Even in modern Turkey there are still many Sunni Muslims who accuse Alevis of being heretics and "unbelievers." If by *kâfir* Özkan means fanatic Sunni

from Alevis substantially exceeds these mere political aspects. The following poem of *âşık* Ali İzzet Özkan (1902-1981) from Sivas was written in the context of the political trouble in Turkey that preceded the first coup d'état in 1960. The poem is said to be composed on March 27, 1960, that is exactly 2 months before the coup d'état of May 27.[82] It is entitled "Call for Atatürk" (*Atatürk'e Çağırış*).

> Atatürk, hero of the last days,
> Your Turkey's condition got bad, come!
> The country is in the hands of discord and rebellion,
> Brothers became the enemies of brothers, come!
> . . .
> Those whose sheikh is a Satan, those who are Satan
> themselves, multiplied,
> Hell rose again, what happened [to] paradise?
> Everything goes up in price, only the prayer[83] remains,
> The word of the liar became faith, come!
>
> The moon was the crown on your sun-head, my Ata[türk],
> The world bowed before you, my Ata[türk],
> The heavenly hosts stand behind you,
> The Antichrist appeared, the end of time has arrived, come!
> ...
> The fatherland is in the state of an earthquake,
> The ministers [of state] got on the horses of Satan,
> The denial of the constitution became fashionable, come!
>
> Tell [to] my magnificent Lord, let him send the Mahdi,
> Let him come together with Ali and Battal Gazi,[84]
> Let break the hands of those who throw stones after you,
> The careless and ignorant ones are repentant, come!
>
> The soul[85] Ali İzzet Özkan is waiting for you,
> The abandoned fatherland, the khan are waiting for you,
> Distinguished remarkable glory is waiting for you,
> The unbeliever is guest in our country, come![86]

The poem draws a devastating picture of Turkey's situation in the late 1960s, the last days of the conservative Democrat Party's rule.[87] It refers to the increasing inflation, and to the government's

Democracy does not fit into Turkey.

The incident of Kerbela cut wounds,
Çorum, Maraş and Sivas overtook it,
What kind of Islam is this, the ones who heard were marveling,
Democracy does not fit into Turkey.

They burn people in anticipation of the paradise,
The [state] ministers[78] are watching without shame,
Those friends burning in Sivas are unforgettable,
Democracy does not fit into Turkey.

Yazıcıoğlu, from the tongue of the religious fanatic,
From the hands of the reactionary he snatches the country,
Let's not astray from the path of Laicism,
Democracy does not fit into Turkey.[79]

The primary motive of Yazıcıoğlu is to highlight and severely condemn the rise of militant Sunnism. The poem blames militant Sunnis for threatening Kemalism and especially Laicism, attacking Alevis, and finally preventing Turkey from becoming a democracy. Yazıcıoğlu depicts an antagonistic confrontation. The adherents of the one side are described as "*sharia*-supporters," "reactionaries," "religious fanatics" and "Arabs"–the last designation referring to narrow minded, reactionary Sunnis. Though not as clearly named, it is obvious that the other side represents the "good guys," the "We." We learn that this side (the "We") represents Kemalism, Laicism, and democracy, in short those principles the "Others" are accused of sabotaging. Linking the events of Çorum, Maraş[80] and Sivas with Kerbela, Yazıcıoğlu embeds these recent incidents into the Alevi narrative, thereby updating and reinforcing it. "The words and principles of Atatürk," which symbolize the laic order, are conceived as severely threatened.

The conceptualization of Kemal Atatürk is the single most telling example of the religious embedding of political symbols in Alevi poetry. Atatürk is the very symbol of Kemalism and its basic principles, Turkish Nationalism (*milliyetçilik*), Turkish Laicism (*laiklik*), and Republicanism (*cumhuriyetçilik*). Kemalist guiding metaphors provide the frame for most of the common portrayals of Atatürk. The "Father of the Turks" (*Atatürk*) is glorified for his military and political achievements.[81] The veneration Atatürk receives

ultimately end with the appearance of the Mahdi. The collective Alevi remembrance of their suffering in the *past* is affirmed by devastating experiences in the *present* and ultimately can only be endured by means of the belief in a better *future*, which is articulated in the expectation of the Mahdi.

The following strophe is part of the poem "They Burned in Sivas" (*Yandı Sivasta*), composed by the Alevi *âşık* Muharrem Yazıcıoğlu[75] only one week after the Sivas incident. It points to the parallels between Kerbela and Sivas even more explicitly. The strophe further draws an analogy to the destiny of the Kızılbaş poet Pir Sultan Abdal. According to the Alevi narration the latter was executed by the Ottomans, here epitomized in the motif of the "tyrannical Pasha."[76]

For centuries the enemies of mankind,
The massacre of Kerbela happened [again] in Sivas,
As [did] the tyrannical pasha with Pir Sultan [Abdal],
The bards and writers burnt in Sivas.[77]

Kemal Atatürk: Symbol of Kemalism and Modern Alevi Mahdi

The following poem of Yazıcıoğlu was written in reaction to an arson attack against a building of the "Association for Kemalist Thinking" in February 1994, the year after Sivas. It draws analogies between attacks on Kemalism, the rise of political Islam, the decline of Kemalist consciousness, and attacks against Alevis. It ends with an urgent appeal to the reader, encouraging him to defend the Kemalist principle of Laicism:

The supporter of the *sharia* seduces in the name of religion,
The reactionaries extinguish many hearths,
They intimidate the Kemalist thinking,
Democracy does not fit into Turkey.

Oh lord, east and west are bloody,
The Arabs drag the country into darkness,
If laicism would go, there will be devastation,
Democracy does not fit into Turkey.

The words and principles of Atatürk,
One after the other was plucked out of its link,
His country is buried in darkness,

orientation. Interpretations of Alevism in terms of leftist ideological categories dominant in the 1970s had already lost their significance and had become marginalized. In his poem "Hey Bloody Yezid" (*Ey Kanlı Yezit*), the Alevi *âşık* Fevzi Aslan portrays Alevi history as an ongoing chain of suffering, exemplified by the Sivas event.

> Do you read the Holy Koran?
> Show the place, where there is [something said about]
> burning men!
> Don't leave my question without an answer!
> Why are you chasing [us], you bloody Yezid?
>
> The incident set the world in a state of turmoil,
> Wasn't there a military regiment in Sivas?
> People were burned and there was dancing,
> Why are you chasing [us], you bloody Yezid?
>
> Âşık Fevzi follows the way of the brave,
> I always keep it in my mind and cannot banish it from my
> tongue,
> When the Imam Mahdi once will appear,
> Then we will see what is going to happen, hey bloody Yezid![74]

Again we have the notion of Yezid symbolizing the enemy of the Alevis, this time entrenched in the analogy of the Kerbela and Sivas incidents. Alevis use the label "Yezid" to depict the "fanatic Sunni," intolerant and aggressive. The negative definition of the "Other" simultaneously serves to define the "We":

> Such a binary opposition runs through the whole depiction of Alevi history, as Alevis "imagine" it from the days of the Prophet Muhammad up to contemporary Turkish society ... History is presented as the endless repetition of one pattern: the good, the righteous and innocent against the evil, the vain, and the cruel. (Vorhoff, "'Let's Reclaim'" 245f.)

Fevzi Aslan further stresses the religious dimension of the Sivas incident by his reference to the Mahdi, providing the incident with chiliastic significance. Thus, the incident of Sivas becomes a new chain in the ongoing narrative of Alevi suffering that is believed to

erence at all, it was mostly to legitimize leftist ideologies.[70] This is even truer for Alevis with a Kurdish background. The secularized interpretation of the Kerbela narrative is an example for this general trend. The martyrs of Kerbela were now conceived of not as religious but political victims, and compared with the leftist victims of the militant clashes between left and right (Mélikoff "Le problème Bektaşi-Alevi," 29; Bumke 544). This is illustrated in the following poem by Âşık Nesimî,[71] which is dedicated to three "revolutionaries" executed on May 6, 1972:

> Cry, my heart, cry endlessly
> Today, May 6, 1972 . . .
> Who knows about Kerbela, also knows about this day,
> In each epoch, true people like them are dying
> Every day is May 6, every day is Kerbela
> Ah! The cruelty of the tyrant has not ended yet![72]

The poem is an example of the secularization of the Kerbela myth by relating it to contemporary experience. But this is not a sufficient interpretation. The use of symbols stemming from a religious imaginary attempts to legitimize the positions adopted. By placing the struggle of the 1970s in a continuum which has its starting point in a mythos deeply rooted in the collective memory of the Alevi milieu, the sacrifices of this struggle attain a trans-historical meaning. Therefore one can argue that with the secularization of the Kerbela theme, the secular ideologies are in turn sanctified by their inclusion into the religious narrative.[73]

Updating the Kerbela Memory: The Continuing Chain of Suffering

The Kerbela theme resurfaced after the arson attack in Sivas on June 2nd 1993. Thirty-five people–most of them Alevi–died after a fanatic mob of militant Sunnis set fire to a hotel that hosted guests of the annual festival honoring the Alevi poet Pir Sultan Abdal. Local security forces watched the horrific massacre without intervening (Vorhoff, *Zwischen Glaube* 156). The incident naturally had a profound effect on the Alevis, and accelerated the Alevi organization building process (Kehl-Bodrogi, "Prozesse ethnisch-sprachlicher" 143). As I will show through the following poems, how Alevis situated the Sivas incident was very different from how they had situated the conflicts in the 1970s. Alevism was now in a process of religious re-

Independence. It is an outstanding example of the religiously framed approval that Kemal Atatürk received at least from some of the Turkish Bektaşis. While the recent work of Hülya Küçük shows that not all Bektaşis and Alevis supported the War of Liberation—and members of both groups even actively opposed Mustafa Kemal—this does not alter the fact that those Turks who conceive of Kemal Atatürk in religious terms are mostly of Alevi or Bektaşi background.[66]

In contrast to the poems of Asım Kemter and Adil Atalay, other Alevi and Bektaşi poems, while also referring to political incidents and developments from the viewpoint of their community, do not bestow them with religious meaning. An example is the undated poem of the Bektaşi Neyzen Tevfik Kolaylı from Bodrum (1876-1953), entitled "The First Advice to the Turk" (*Türk'e Birinci Öğüt*),[67] that addresses itself to the newborn Turkish nation, praising it for what it has achieved, and illustrating its support by God. It condemns the injustice of Ottoman rule, which is described as rooted in religious intolerance, dividing the people in believers and unbelievers—the latter designation obviously referring to the Alevis. Kolaylı advises "the Turk" not to follow the path of the Ottomans by continuing a policy of religious discrimination. But unlike Asım Kemter and Atalay he adds no religious significance to his report. The same is true for a poem by the Alevi Zileli Âşık Zefil Necmî (1860-1933) that expresses grievances about the closure of the lodges in 1925.[68] These examples show us that we should not assume that Alevis or Bektaşis necessarily attribute religious meaning to political topics.

The Period of Ideological Polarization: The 1970s

Turkey's political climate of the 1960s and even more so of the 1970s can be characterized in terms of a continuing polarization between ultra-nationalist Turkist and leftist ideologies.[69] On the one side of the political arena, the militant right, almost completely Sunni, was bound together mainly by extremely nationalist and anti-leftist ideas, and considered Alevis as heretics. It was a quite common practice amongst the right to polemicize against "the three *K*'s," that is the Kızılbaş, the Kurds and the Communists (Bumke 544). In the chauvinistic discourse these three attributions designated the religious, ethnic and political enemy. Indeed, the Alevis overwhelmingly tended to the left, for the most part replacing their religious identity with the universalistic identity conceptions offered by leftist ideologies, namely socialism and Marxism (Bumke 545). If Alevism was used as a point of ref-

Today, the sun of independence, O Asım, rose over the
world of Islam,
and showed its fair face; what a beautiful beloved.

... This is just a prayer for Kemal Paşa [who is] of pure
character.[64]

The poem is called "History Hymn" (*Tarih Nefes*), an astonishing title considering the aforementioned exclusive use of the term *nefes* for religious poems. The poem is an appraisal of the Paşa Mustafa Kemal [Atatürk], the leader of the Turkish War of Independence. We can distinguish several layers of meaning. In terms of the historical event, we are informed about the military victory over the Greeks and their expulsion from the fatherland that is equalized with independence. Beyond providing us with historical information, the poem is dedicated to the one deemed responsible for this glorious victory: Mustafa Kemal Paşa. He appears as the syntactical subject in nearly all strophes. Mentioned, mostly indirectly, in all of the strophes except the sixth,[65] he is referred to by different attributes and only in the very last verse called by his actual name: Kemâl Paşa. This last strophe is the final evidence that Mustafa Kemal is the one referred to throughout the poem. In the first verse he is called *kemâl-i nûr-u feyz-i Mustafâ*, literally translated as "the perfect [divine] glory and blessing of Mustafa." This verse is playing with religious metaphors. The expression *kemâl-i nûr* resembles the expression *nûr-i ilâhi*, "the divine glory," and the term *feyz-i Mustafâ* the expression *feyz-i ilâhi*, "divine blessing." *Mustafa*, "the praised one," is a very common appelation for Muhammad, the prophet of Islam. Therefore one might, at first glance, guess that the subject here is Muhammad. But the expression comprises at the same time both of the names of the leader of the Independence Movement, Kemal and Mustafa. The second strophe states that "he" is supported by *Ali-yyel-Murtazâ*, the Imam Ali, among Alevis and Bektaşis commonly honored as the *murtazâ*, "the approved one." This is the only reference in the poem that alludes to a Shiite background. In the fifth strophe he is called "the crown of Islam." The last verse defines the poem as a prayer (*dua*) for Kemal Paşa. The terminology used is unmistakably Islamic and bestows on both the military victory and the person of Mustafa Kemal religious significance transcending both time and location. This poem of the Bektaşi Asım Kemter was written towards the end of the War of

of *ocak* ("hearth") and *erkan* ("principle, rule, order"). In Alevism *ocak* is a technical terminus for diverse holy lineages, which are believed to go back to one of the twelve Imams or other important Alevi saints.[62] *Erkan* in Alevism and Bektashism is a common term for the rules of the spiritual path. Considering these underlying associations, the last two verses display a meaning beyond the literal understanding: after a period, in which the Alevi community (symbolized by the hearth) was almost extinguished, Atatürk vitalized it again and his word became the principle. Although this interpretation is probably somewhat excessive, it nevertheless has to be assumed that Atalay is aware of it. Summarizing the interpretation of the poem we can say that Atalay, although he also refers to commonly accepted themes of the "Atatürk story," perceives Atatürk from an Alevi point of view: he gives Atatürk religious meaning by calling him the expected Mahdi and associating him with religious symbols of Alevism.

In Bektaşi poetry, too, we find examples for a religious glorification of Atatürk. One is the following poem of Asım Kemter Derviş of Izmir,[63] written in 1922. It is situated subsequent to the Turkish reconquest of Izmir from the Greeks in early September 1922, a landmark of the Turkish War of Independence:

> Oh heart, this is such an utmost magical, most amazing
> adventure,
> Praise be to God, this is the perfect [divine] glory and
> blessing of Mustafa.
>
> [This is] truly the bloody sword that confused the enemy,
> This is Ali el-Mürteza, spiritual aid for him.
>
> How fast did he expel the Greek from the fatherland in
> one moment,
> The world stands still in perplexity, this is an astonishing
> lesson.
>
> He saved this oppressed nation from all the chains of slavery,
> This is the hero of God who conducts holy conquests in a
> way that moves the heart.
>
> This leader is the revered crown of the world of Islam,
> This is the decree of fate for those enemies who were
> after him.

Obviously we first hit the traitors,
We drove the seven headed dragon[55] out of the fatherland,
We saw *a Lion drawing the Zülfikar*,[56]
For he became the remedy for all suffering.

. . .

Just as the sun was completely setting, it rose again,
Equal to Atatürk none ever came to the world.
If I would fill [it into] books, it would not fit into three, five,
He became the fate of the Turkish nation.

Our Ata[türk] said: "Let slavery end"!,
"Let the enemy go [back] the way he came!,"
"Let freedom smoke in the extinguished hearths!,"
The hearths burned, his word became the principle.[57]

On the surface, the poem presents the epos of the War of Liberation, highlighting the role of Kemal Atatürk. If we do not recognize certain metaphors used in it, then we might consider the narrated story as quite typical;[58] in short: Kemal Atatürk appeared at a time when there seemed to be no hope for an independent Turkish nation; he achieved an incredible feat by organizing an independence movement, uniting the Turks, and consequently expelling the occupying forces. The poem has no explicitly religious frame. It is written as epos *(destan)*, and not as a religious hymn (*nefes*). In some verses the poem gives us the impression of addressing all Turks. But elsewhere Atalay uses Alevi terms and embeds Atatürk in typical Alevi contexts. He calls Atatürk the "Mahdi." The Mahdi is the Messiah, whom Muslims expect to appear close to the end of days to restore justice on Earth and prepare the world for the Day of Judgment. Belief in the Mahdi is an essential part of the Shiite creed, and also very prominent in Alevism. With the appearance of the Mahdi, Alevis associate restoration of justice and end of suffering. In the (proto-)Alevi tradition, the expectation of the Mahdi shows a continuity from the thirteenth century onward.[59] On the one hand, Atalay seems to address the theme of the Mahdi to the whole Turkish nation. But on the other hand he uses metaphors which bear specific Alevi meaning. In the terminology of Alevism-Bektashism "to put on the *tac*" means being initiated into the order of the Bektaşiye.[60] As indicated, also the *meydan* and the *meydan eri* are terms of specific Alevi-Bektaşi significance, pointing to the celebration of the *cem* ceremony. Atatürk is further described as the "Lion, drawing the Zülfikar," that is Ali.[61] Finally, in the last verse quoted, we have the notions

Bektaşi lodges in 1826.[49] The poem, written in the year of the incident, accuses the "tribe of Yezid" of the destruction of the lodges and the killing of Bektaşi dervishes. In using the designation "Yezid," Hakkı invokes the martyrdom of Ali's son, the third Shiite Imam Hüsein, and his adherents who were cruelly killed by the troops of the Umayyad caliph, Yezid, at Kerbela in 680. This event is a cornerstone of the Shiite founding myth. Although they are far from being "orthodox" Shiis, Alevis and Bektaşis recall these Shii myths in their narratives and myths, and thus belong to the broader community of the adherents of Ali and his descendents. Accusing the Ottomans of "Yezidism" (*Yezitlik*), the poem of Hakkı sets the political event of 1826 in a longer chain of suffering that goes back to the mythical roots of the community.

The War of Independence and the Early Years of the Republic

The following poem deals with the War of Independence. It is written some sixty years after the event and is an example of modern Alevi history narration. Its author is the *âşık* Adil Ali Atalay, who also uses the pen name "Vaktidolu."[50] The poem, most probably written in 1981, is entitled "The Epos of the Liberation" (*Kurtuluş Destanı*) and consists of 33 quatrains, from which I chose the following stanzas (italics are mine):

> It is grievous to be a prisoner in my own country,
> My mother cried out, did you hear it, sister?
> *The Mahdi appeared and put the crown*[52] *on his head,*
> All together they were hurrying as if a revolution had
> broken out.
>
> . . .
>
> We were invincible, we became one and complete,
> We were undividable, we were together with Ata[türk],[53]
> Not as captives, if we had died we would have been free,
> *The brave men said [this is] the time and place*, and [they]
> became heroes.[54]
>
> To hand over the homeland gave us grief,
> Voluntarily brothers and sisters came together,
> *A savior has been awaited,*
> *He became manifest for us, as if [sent] from God.*

and the political in order to understand what happens when these dimensions fuse.

The distinction I draw between religious and political symbols and topics is a heuristic distinction. It is an etic distinction, not to be confused with emic terms. Bearing that in mind, I categorize modern Alevi poems as follows:

1) Poems referring to political issues without any notions bearing distinct Alevi meaning.

2) Poems referring to political issues which use terms with a distinct Alevi meaning or are written from a clearly Alevi point of view, but do not totally embed these issues in a religious frame.

3) Poems referring to political issues, which are completely embedded in an Alevi setting.

For the purpose of this article I will exclusively focus on the latter two categories. Those poems, which mix religious and political subjects, can be distinguished according to the political themes on which they comment. The themes include (a) the Turkish War of Independence, (b) the shutting down of the Bektaşi lodges and the official dissolution of the order in 1925, (c) veneration of Kemal Atatürk, the symbol of the secular and nationalist order of the new republic, (d) Kemalism as the ideology of modern Turkish society, (e) incidents illustrating the ongoing suffering of the Alevis from religious intolerance and discriminatory politics, (f) religiously motivated attacks against Alevis, and (g) the societal and political turbulences of the 1960s and 1970s. The poems will be presented in the first instance by theme and secondarily according to the chronology of their composition. Academic and popular collections of poems, as well as anthologies published by the authors themselves, form the main source for this study. In addition I incorporated material from Alevi journals, which publish poems of renowned *âşıks* as well as of ordinary Alevis.

The melting of political and religious themes in Alevi poetry is not a purely modern phenomenon. There is a long tradition of (proto-)Alevi poetry dealing with political injustice and discrimination. It goes back to the 16th century, epitomized in the poems of Pir Sultan Abdal, a Kızılbaş *âşık* who openly offended Ottoman authority and preached allegiance with the Safavids (Jansky; Sümer 69f.). We find a fusion of political and religious themes not only in Alevi, but also in some examples of the closely related Bektaşi poetry. An example of pre twentieth-century Bektaşi poetry along these lines is a poem of a certain Hakkı,[48] which refers to the closing down of the

Some popular *âşıks* perform in concert halls and sell CDs. These professionals, like Arif Sağ and Ozan Şahturna [Dumlupınar], address broader audiences, which transgress traditional Alevi boundaries.[46] They tend to define themselves in the first place by reference to universal ideals like humanism, social justice and tolerance and only secondarily along cultural-religious lines as Alevis. If they refer directly to Alevism and perform traditional Alevi songs, they usually will interpret them in the framework of these universal ideas and not as something peculiar to Alevism. But only a few can make their living this way. Most *âşıks* nowadays will have an ordinary job in order to support themselves. However, every *âşık* needs an audience. Many use modern means, such as publishing collections of their poems.

Investigating modern Alevi poetry, we face a wide range of different types of poems both in respect to form (rhyme pattern and metre) and content.[47] The scope ranges from the religious hymns sung by the initiated *âşık*, which are subject to firm formal criteria, topic, structure of the poem, and acceptance by the audience, to ordinary poetry beyond formal criteria written by Alevi laymen. This article aims to contribute to the de-codification of the contents of modern Alevi poetry, which have not yet been the object of systematic scientific inquiry.

Political Topics in Modern Alevi Poetry

In view of my critique of a dichotomous conception of religion, I should clarify what I mean when I talk about *religious* and *political* topics or symbols in Alevi poetry. I classify as "religious" all those topics and symbols to which Alevis would give meaning that non-Alevis would not, and which are integrated into the Alevi narrative. As non-religious, merely "political," I categorize topics and symbols, which are equally understandable for both Alevis and non-Alevis, and make no references to the Alevi narrative. According to this distinction the border between a religious and a political conceptualization depends on the meaning attributed to the respective event or symbol. Since the exclusiveness or inclusiveness of a particular conceptualization is a matter of perspective, the borders between religious and political meaning are necessarily dynamic and mutable. Thus, the same theme might occur as "religiously" framed in one context, and as "only" politically framed in another. Hence I argue that we need a discursive, non-essentialist conception of the dimensions of the religious

matters of "originality," one always has to take into account that oral traditions are often to some extent transferred by "composition in performance." Texts can change from performance to performance. But as Natalie Moyle, who conducted extensive fieldwork amongst Anatolian *âşık*, has pointed out, the Turkish *âşık* displays not only the technique of "composition in performance" but has also a strongly developed "technique of remembrance" (Moyle 144).[39] Thus, the *âşık* is both involved in conserving tradition, as well as in re-composing it.

In the twentieth century, both Sunni and Alevi *âşık* culture became widely secularized.[40] The transformations underwent by Alevism in the course of the twentieth century—urbanization, secularization, and politicization—had a deep impact on the Alevi *âşık* tradition (Zelyut 41f.).[41] "Modern" Alevi poetry discovered new, "profane" topics, mainly economic, social, and political ones (Reinhard/De Oliveira Pinto 176f.). Some of the Alevi bards, for example Âşık Veysel (1894-1973), the most popular Alevi *âşık* of the twentieth century, subscribed extensively to the Kemalist nation-state project, and neglected traditional Alevi topics (Özmen 5: 17f.). The almost total surrender to the state and its ideology provoked severe criticism from traditionally oriented Alevis (Zelyut 41).[42] Other Alevi bards were very critical observers of the development of the Turkish society.[43] While Alevi *âşık* differ as to how far their loyalty should be submitted to the needs of the state and its ideology, they nevertheless share a general socio-critical attitude, expressed in poems against economic and social injustice.

The transformations of the twentieth century did not only affect the thematic scope of the *âşık*-poems. The traditional setting of the performance of the *âşık* underwent changes, which were equally wide-ranging. Traditionally the *âşık*-performance was a public event, be it at the *cem* ceremony, at the teahouse or a private gathering. *Âşıks* traditionally used to travel throughout the countryside, performing their art and earning a living from donations. Today such traveling *âşıks* are rare. The erosion of traditional village life and the spread of radio and television diminished their audience—on the other hand, the new media opened new possibilities to reach a broader audience. In the course of this development, even the religious hymns were secularized. The performance of the *nefes*, traditionally severely restricted to the *cem* ceremony,[44] now entered new social spaces. The *nefes* is today even used as entertainment music and performed at live concerts.[45] The *âşık*-tradition had to adapt itself to contemporary cultural norms and settings in order to survive.

(the so-called *nefes* or *deyiş*) while playing the *saz* in the *cem* requires not only musical but also religious knowledge, and is a function invested with high social prestige. Bedri Noyan[33] (*Bütün Yönleriyle* 18) equates the religious meaning of the performance of the *nefes* during the *cem* ceremony[34] with the meaning of the recitation of the Koran for Sunni Muslims.

While it is one of the primary functions of the *dede*, who is the charismatic religious leader of an Alevi community, to directly give Alevis religious education and introduce them into the mystical way and into ritual practices, it is one of the primary functions of the *âşık*, to pass on the Alevis' epic traditions and mystical knowledge by chanting poems.[35] Without the *âşık* institution, many of the Alevi traditions would have been lost in the almost complete illiterate context of (proto-)Alevism. Since the *âşık* is not only a transmitter of poems but also the author of new poems, he has the creative power to reinterpret the tradition. According to tradition, an *âşık* has to be initiated, either directly by an acknowledged *âşık*, or in a dream by an already departed *âşık*, an Alevi saint, or even God himself (Kaya 40-86; Erdener 53-60). This initiation provides the *âşık* with religious authority.

Traditional topics of Alevi poems comprise religious instructions, iteration of Alevi beliefs, as well as "profane" topics like love, nature, and political themes such as earlier Kızılbaş-Alevi uprisings or complaints about the injustice perpetrated by the respective hegemonic political powers.[36] These topics can be presented in different tropes, e.g. drama, tragedy, eulogy, comedy, satire, or diatribe.[37] Religious themes of *âşık* poetry comprise the adoration of the twelve Imams also revered by the Twelver-Shia—especially Ali, the rules of the spiritual path, the relationship between the spiritual guide (*mürşid*) and his disciple (*mürid*), as well as ethical instructions. While Alevi poetry does not treat these themes in as sophisticated a way as, for example, the closely related Bektaşi poetry,[38] the emotive force of the poems is nonetheless profound.

With respect to the topics he chooses, the *âşık* is relatively autonomous. However, he will consider the desires and the mood of his audience. Since the *âşık* tradition is mainly a rural tradition, the traditional audience is made up of peasants. Traditional places for performances were coffeehouses or private homes. The *âşık* performs in interaction with his audience, and we can describe this performance as a collective memorization of epic material, or as a collective reassurance of matters of cultural knowledge and practice. Of course, when discussing

The term *âşık* has been used in Anatolia at least since the fifteenth century. It stems from the mystical tradition of Islam, and means literally "the one in love [with God]." The mystical quest of the *âşık* distinguishes him from an ordinary *şair* ("poet") (Köprülü 1: 37). The term *ozan* is older, going back to the central Asian Turkish Shaman tradition of the ninth/tenth century (Reinhard, "Die Musik der Alewiten." 200). However, it seems that *âşık*, at least from the sixteenth century onwards, was the common technical term for the Anatolian tradition of minstrelsy (Köprülü 1: 37-39). The term *ozan*, or *halk ozanı* ("*ozan* of the people") had a revival in the last century when it became popular again, first amongst bards with secular agendas, such as nationalist or leftist ideologies. Notwithstanding the distinct history of the terms *âşık* and *ozan*, the two expressions are nowadays often used as if they were mutually interchangeable. The prevalent self-description however, is still *âşık*; if the general term *şair* ("poet") is used at all, then it is done so with the definite attribute "Alevi." Accordingly, *âşık*s would usually not use the general designation *şiir* ("poem"), but refer to their songs using more particular notions depending on form and style, such as *türkü*, *deyiş*, or *nefes*.[30]

The *âşık* tradition combines Turkic epic story telling with a knowledge of popular Sufism (Kaya 35). It has to be noted that the *âşık* tradition is not particular to Alevism, but is a wider phenomenon of rural Turkish culture, with regional centers in Eastern Turkey.[31] Generally, however, both in numbers and in social significance, *âşık*s are much more prominent amongst Alevis than amongst Sunnis. Gloria Clarke (145f.) estimates that around 90% of the Anatolian *âşık* have an Alevi background. The *âşık* institution is part of the heritage of popular Turkish culture. While it is constitutive for Alevism, it has no religious meaning for Sunnism. Apart from a few distinct religious themes that are particular to either Sunnism or Alevism, the range of topics of Alevi and Sunni *âşık*s is basically the same, including shared influences of Sufism. The *âşık* tradition appears as a remnant of pre-modern times that gives us a sense of how the present-day cultural borders between Sunnis and Alevis cannot always have existed.[32]

In Alevism, the *âşık* "in addition to being a poet, carrier of news, ideas and sometimes of subversive attitudes, is also guardian of the sacred texts passed on through oral transmission" (Clarke 148). The *âşık* accompanies Alevism's most important religious ceremony, the "feast of communion" (*ayn-ı cem* or *cem*). Singing religious hymns

many Alevis, this situation precipitated a severe identity crisis. The political left, with which many of the younger generation had identified themselves, was destroyed. The idea of socialism was losing its pervasiveness, a trend accelerated by the erosion of socialist regimes toward the end of the 1980s. But unlike their former political counterparts, the entirely Sunni ultra-nationalist movement, Alevis no longer had a religion, to which to turn, since the institutions of traditional Alevism were almost entirely eroded. A longing for rediscovery of Alevism emerged, and in the late 1980s and 1990s Turkey witnessed the so-called *coming-out* of the Alevi community (Kehl-Bodrogi, "Die 'Wiederfindung'"). Alevi actors entered the public sphere claiming their difference from Sunni Turks and demanding to be acknowledged by the state and the public. Alevis embarked on a process of rapid organization and institution building,[26] and founded associations dedicated to the preservation and spread of Alevi culture.[27] However, the Alevi institution—building process did not merely organize Alevi communities, but was also accompanied by processes of differentiation—a variety of Alevi discourses developed, differing in the way they formulated political, religious and ethnic cultural identities.[28]

Alevi Poetry

The transformations that Alevism underwent in the last century are reflected in Alevi poetry, the traditional medium of Alevi knowledge. Since traditional Alevi culture is an oral culture, orally transmitted tales, songs, and poems were the very means by which it was remembered, interpreted and thus constantly redefined. I consider poems to be "Alevi," when they are written by authors considering themselves "Alevi," and when these authors refer to specific Alevi symbols and topics.

When speaking of Alevi poetry we mainly speak about the *âşık* (also: *ozan*), who can be compared with the Celtic bard, the French troubadour, or the German *minnesinger* (Reinhard, "Die Musik der Alewiten" 200). The *âşık* institution is one of the most important institutions in Alevism (Kaya; Reinhard/De Oliveira Pinto; Duygulu). When the *âşık* sings, usually accompanying himself on the *saz* (a long-necked lute),[29] he interprets not only his own poems, but also the poems of other *âşıks*, past and contemporary. His repertoire may comprise epic tales, songs of love and devotion, religious hymns, as well as social and political critiques.

allies, who had occupied vast parts of Anatolia following the Ottoman collapse after World War I. According to the same Alevi accounts, Alevis also supported Kemal Atatürk in the period of comprehensive societal reforms undertaken under his presidency in the newly founded republic. The modern Alevi narrative conceives of Atatürk's reform program—which transformed a theocratic empire into a republican secularist nation-state—as liberation from Ottoman oppression and from religious discrimination. Whereas the historical extent of Alevi support for the War of Independence and for the secularist Kemalist reform program is still a subject of scholarly dispute,[22] there can be no doubt that the Republic in fact improved the situation for the Alevis. Even though the Alevis are still not recognized as a distinct community, they are no longer considered heretics by the state.[23]

In the course of the history of the republic, Alevism underwent far-reaching transformations (Kehl-Bodrogi, "Die 'Wiederfindung';" Vorhoff, *Zwischen Glaube*; Dressler, *Die alevitische Religion* 171-76). Economic and societal changes resulting from industrialization initialized a rural exodus in the 1950s and 60s. Large numbers of Anatolian villagers, Alevis and Sunnis, migrated to the urban centers. Hence, the historic physical segregation between Alevis and Sunnis came to an end. At this time, most Turkish citizens came to some arrangement with the nationalist and secularist state ideology of Kemalism, some of them enthusiastically, and most of them pragmatically. Many Alevis went even so far as to sever ties with the religious beliefs and rites of their ancestors. In fact it is very difficult today to find young Alevis who have received even basic information about Alevism from their parents. Alevi traditions depend on oral transmission, and the interruption of this transmission from the 1940s until the late 1980s caused a serious erosion of religious knowledge in the Alevi population. Substituting Turkish-nationalist, Kurdish-nationalist,[24] or socialist identities for their religious and tribal identities, most Alevis underwent a far-reaching process of secularization.

The situation changed after the military coup of 1980. The new military regime responded to the clashes of the late 1970s between the rival groups of the ultra-nationalist right and the left by destroying the left and boosting Islamic institutions as a bulwark against them. Islamic education in public schools and Islamic institutions in general received financial and ideological support never seen before. Religious symbols entered the public sphere and religious language became part of public discourse to an unprecedented degree.[25] For

thing related to the spiritual path. Through reference to the *batın*, Alevis play down both the literal meaning of the Koran and the practical religious duties (especially the ritual prayer, the pilgrimage to Mecca, the fasting) devised by orthodox Islam. For Alevis, all these practices are only *zahir*, and are not of importance for those who long for the "Truth" (*Hakk*) that is God.

In the Alevi conception of God we find a mixture of religious traditions. At the philosophical edge of the spectrum we come across Ibn al-'Arabī's *waḥdat al-wuǧūd* ("Unity of Existence") and *hurūfī*-teachings. Alevis interpret the *waḥdat al-wuǧūd*, paraphrasing the Alevi *dede* Mehmet Yaman, as "the unity of God, nature and man."[17] There is no definite distinction between God and his creatures, for God is not transcendent. On the contrary, he manifests himself–and here we come across the Alevi and Bektaşi adoption of the *ḥurūfī*-teachings[18]–in the human being and not in the Koran. The following aphorism, ascribed to the thirteenth century saint Hacı Bektaş, and widely spread amongst Alevis, is often used by them to explain their understanding of religion: "The greatest book to read is the human being."[19] The divine is also believed to be present in certain stones, springs, trees, and at the tombs of Alevi saints.[20] The veneration of holy places and objects is a widespread popular Turkish practice, and no distinct Alevi feature. Similarly, there are non-Alevi Muslims, be they Sunni or Shii, who adhere to the mystical teachings of the *waḥdat al-wuǧūd*. As in other monotheistic religions, there always has been a tension in Islam between those who conceive God as immanent and those who conceive him as transcendent (Peters 91). Also, the *batını* worldview is not an exclusively Alevi feature, but has permeated other mystical groups, too. What is characteristically Alevi, however, is their distinctive combination of these practices and beliefs, and the way they are embedded in Alid mythology.

Alevism in the Turkish Republic

It is due to their unhappy relationship with the Ottomans that the Alevis had sympathy for the abolition of the sultanate in 1922 and the caliphate in 1924, the two central institutions symbolizing and legitimizing Ottoman political and religious power. Modern Alevi interpretations of the Turkish War of Independence (1919-1921) stress the Alevi support for Mustafa Kemal, the later Atatürk.[21] Mustafa Kemal organized an Anatolian resistance movement against the European

Safavid Empire in Iran. Motivated by their spiritual bounds to Shah İsmail, whom they venerated as the Mahdi and with whom they wanted to territorially connect, Anatolian Kızılbaş undertook several anti-Ottoman uprisings at the beginning of the sixteenth century.[11] The Ottomans succeeded in suppressing all of these uprisings, and toughened their centralization and assimilation politics. The primary motive for the Ottomans' anti-Kızılbaş measures was the latter's unwillingness to accept Ottoman political authority. The Kızılbaş appeared at best as politically unreliable and at worst as subversive allies of the Ottomans' eastern rival, the Persian Shah.[12] The Ottoman state legitimized its anti-Kızılbaş measures through religious arguments: Kızılbaş were accused of heresy and even of unbelief.[13]

The Kızılbaş responded by separating themselves from non-Kızılbaş and seeking shelter from Ottoman authority in remote areas of Anatolia (Dressler, *Die alevitische Religion* 99-103). In this societal seclusion, the diverse Kızılbaş tribesmen, so far mainly united by their allegiance to the Shah, developed ethnic boundaries: commitment to the Safevi Pir was replaced by birth in a Kızılbaş community. It is my suggestion that this transformation marks the point from which we should speak of proto-Alevism. These proto-Alevis, to whom the Ottomans kept referring to as Kızılbaş, were considered politically unreliable heretics, and were thus never integrated into Ottoman society.[14] It was not until the early twentieth century, during the rule of the Young Turks, that we find individual members of proto-Alevi tribes in anything but the lowest positions in Ottoman institutions (Kieser 283).

Since the *religious worldview* of proto-Alevism was an important aspect in the development of an Alevi identity, it should be looked at more closely.[15] In the religious worldview of Alevism, the distinction between *batın* and *zahir* and the belief in the immanence of God are basic principles (Dressler, *Die alevitische Religion* 105-23). The term *batıniye* (Arab.: *bāṭiniyya*) refers to the adjective *batıni* (Arab.: *bāṭinī*), literally meaning "inwardly" (Hodgson). Historically, the term *bāṭiniyya* is a designation for the religious worldview of the Ismailiyya, or Sevener Shia, a worldview that was later integrated into and transformed in Islamic mystical discourses. There are indications of Ismaili influence on the aforementioned Babai movement.[16] The *bāṭiniyya* worldview is based on a distinction between the *bāṭin*, the "interior," "hidden" and the *ẓāhir*, the "exterior," "visible." According to the Alevi understanding of *batıniye*, what is important is the inner meaning of religion. This holds true for the interpretation of every-

In 1240, the Babaî led an uprising against the Rumseldjuk Empire motivated by socio-economic tensions and legitimized by messianic claims. From the Babaî movement onwards there are traceable historical paths that lead us to modern Alevism. These paths can be discerned not only through their historical actors, but also on the level of ideas. The Bedreddin movement of the early fifteenth century, and the Anatolian Kızılbaş milieus that came into being from the late fifteenth century onwards are the most prominent examples of this tradition. All of these groups displayed distinct religious features, which can be summarily categorized as "revolutionary Mahdism." The belief in charismatic leaders as Mahdis explains the religious and political vigor of these groups:[8] once the end of days is believed to be close, the believer is urged to take an activist stance and engage for the case of the Mahdi (Dressler, *Die alevitische Religion* 45f.).

The history of the Bektaşi order can also be integrated into this historical path.[9] The origins of Bektashism are linked to the Babaî-movement, too, and the fundamental characteristics of the beliefs as well as the rites of Alevis and Bektaşis are very similar. There is evidence that as early as the sixteenth century one branch of the Bektaşiye and some Kızılbaş-Alevi communities established institutional connections. These connections are still valid, which is one of the reasons why, in modern Turkish parlance, Alevis and Bektaşis are often not distinguished. It is thus quite common to speak of the *Alevi-Bektaşi* or of *Alevilik-Bektaşilik* ("Alevism-Bektashism").[10] In view of these connections and similarities between the two, in this study I will also discuss some Bektaşi poems. The formal difference between Alevis and Bektaşis emerges in the respective borders of the communities. While descent determines whether one is Alevi, the *Bektaşiye* is a Sufi order, and therefore anyone who fulfills certain conditions can be initiated as a Bektaşi. Before the Sufi orders were banned and the lodges closed down by law in 1925, the lodges of the Bektaşis tended to be closer to the urban centers than were the rural and peripheral Alevi communities. The Bektaşis were therefore more familiar with literate urban culture. Nevertheless, the religious worldview of Bektaşis and Alevis is basically the same, even if the Bektaşis would generally express that worldview in more sophisticated terms.

The sixteenth century was decisive for the institutionalization and identity formation of both Ottoman Sunnism and Kızılbaş-Alevism. The Kızılbaş ("Redheads") were adherents of the Safevi order. In 1501, İsmail, the Pir of the order at that time, founded the

expressible in prose. I will look at the ways political issues are framed in these poems. Categorized according to topics, the given examples of Alevi poetry will illustrate the embedding of a variety of political themes in religious contexts.

To provide the background of the poems, it will first be necessary to outline some basic information about Alevi beliefs and history, as well as the role and the place of poetical tradition in Alevism. On a theoretical level, the goal here is to offer a sufficient explanation for the incorporation of political symbols and incidents into the religious narrative of Alevism. I will argue that the phenomenon has to be understood in the context of the societal developments of the twentieth century and the Alevi interpretation of these developments. However, I do not consider the historical approach alone as a sufficient explanation. There are particular aspects of the Alevi worldview that have to be taken into account. As I will try to show, the Alevi worldview has no proper equivalents for a paradigmatic way of thinking that explores religion by reference to dichotomous notions like *religious/secular*, *religious/political* or *sacred/profane*–especially if these notions are conceptualized in an essentialist manner. A question such as "How is it possible that Alevis declare their deep devotion to secularism while simultaneously referring to secular political issues and symbols of secularism in religious terms?" is based on a dichotomous concept of religion, which is not properly applicable for Alevism. However, astonishment about the Alevi fusion of religious and political themes should not lead us to reflexively view the Alevi phenomenon as a paradox. Instead, it should be taken as starting point for a critical evaluation of the conceptual presumptions underlying our terminology.

Proto-Alevism and Alevi Belief

The roots of Alevism as a sociologically perceivable phenomenon can be traced back to the Babaî movement at the beginning of the thirteenth century.[5] The Babaî movement was a socio-religious reform movement that, although superficially islamized, preserved elements of pre-Islamic Turkish belief and rites often labeled "shaman."[6] The rural milieu of the Babaî was less influenced by the Koran-based Islam of the *madrasa* than by minor Islamic traditions, often referred to as "heterodox"[7]–such as Ismailism, Batinism, and various concepts of popular Sufi Islam.

Turkish Alevi Poetry in the Twentieth Century: The Fusion of Political and Religious Identities

Markus Dressler

> [R]eligious studies as a cognitive discipline may actually distort or reduce that which it is claiming to investigate. As an example of this we shall consider the possibility that the secular framework upon which the modern discipline of religious studies is founded may actually subordinate religious phenomena and emic explanations of it to a secular meta-discourse. (Richard King, *Orientalism and Religion*, 42f.)

Entering Alevi spaces, such as association buildings, private living rooms, or *cemevis*,[1] one is very often confronted by a surprising visual arrangement: the portraits of the two Alevi saints, Ali and Hacı Bektaş, accompanied by that of Kemal Atatürk, the founding father and first president of the Turkish Republic, whose picture is almost omnipresent in Turkey.[2] Atatürk is commonly understood as a symbol for the state ideology of Kemalism, especially its key republican and secularist principles. Some Alevis, however, not only strongly uphold these republican and secularist principles, but also give them a religious meaning. These Alevis honor Atatürk as a saint, and also embed laicism and certain themes of republican history into their religious narrative.

About twenty percent of Turkish citizens are estimated to be of "Alevi" background.[3] The label "Alevism," referring to the veneration of the first Shiite Imam Ali, became popular at the beginning of the twentieth century, when it was applied to a number of regional socio-religious communities with similar beliefs, rituals, and social structures.[4]

The aim of the present paper is to investigate the fusion of religious and political identities of Alevism by examining Alevi religious poems of the twentieth century. Poetry is the medium in which this fusion is the most apparent. The medium of the poem offers a distinct voice that—through the use of the stylistic devices of metaphors and analogies—allows the formulation of positions not necessarily

Quds, 'Abd al-Hamid. *Daf' al-Shidda fi Tashtir al-Burda*. Beirut: Maktabat al-'Uthmaniyya, 1900.

Muslim ibn al-Hajjaj al-Qushayri. *Sahih Muslim*. Abdul Hameed Siddiqui, trans. Lahore: Sh. Muhammad Ashraf, 1976.

Reynolds, Dwight Fletcher. *Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1995.

al-Radi, *Sidi* Salama. *Hamidiyyat: Qasa'id wa Anashid al-Tariqa al-Hamidiyya al-Shadhiliyya*. Cairo: n.p., n.d.

Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1975.

__________________. *As Through a Veil: Mystical Poetry in Islam*. New York: Columbia UP, 1982.

al-Shadhili, Ahmad Hamid 'Abd al-Karim al-Sharif, al-'Arusi, compiler. *Diwan Qasa'id wa Anashid al-Sada al-Shadhiliyya*. Cairo: 'Alam al-Fikr, 1993.

Trimingham, J. Spencer. *The Sufi Orders in Islam*. Oxford: Oxford UP, 1971.

Vollers, K. and E. Littmann. "Ahmad al-Badawi." *Encyclopedia of Islam CD-ROM Edition* v. 1.0. Leiden: Brill NV, 1999.

Wasserman, Stanley and Katherine Faust. *Social Network Analysis: Methods and Applications*. New York: Cambridge UP, 1994.

Waugh, Earle H. *The Munshidin of Egypt: Their World and Their Song*. Columbia: U of South Carolina P, 1989.

Wilson, Robin J. *Introduction to Graph Theory*. London: Prentice Hall, 1996.


Studies and Theology 20.1 (2001): 1-49.

———————. "Changing Modalities in the Globalization of Islamic Saint Veneration and Mysticism: *Sidi* Ibrahim al-Dasuqi, *Shaykh* Muhammad 'Uthman al-Burhani, and Their Sufi Orders" (concluding section). *Religious Studies and Theology* 20.2 (2001): 37-68.

———————. "*Tarab* ("Enchantment") in the Mystic Sufi Chant of Egypt." *Colors of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East*. Sherifa Zuhur, ed. Cairo: American U in Cairo P, 2001. 233-69.

———————. "*Shaykh* Yasin in Performance." *Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 6. New York: Garland Publishing, 2002. 147-51.

———————. "*Inshad Dini*: Islamic Hymnody in Egypt." *Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 6. New York: Garland Publishing, 2002. 165-75.

al-Ghazali, Abu Hamid Muhammad b. Muhammad. "Emotional Religion in Islam as Affected by Music and Singing." Duncan B. Macdonald, trans. *Journal of the Royal Asiatic Society* 22 (1901): 195-252, 705-48; 23 (1902): 1-28.

Gilsenan, Michael. *Saint and Sufi in Modern Egypt: An Essay in the Sociology of religion.* Oxford: Clarendon Press, 1973.

Goldziher, Ignace. *A Short History of Classical Arabic Literature.* Hildesheim: Georg Olms, 1966.

Hodgson, Marshall G.S. *The Venture of Islam.* Vol. 3. Chicago: The U of Chicago P, 1974.

Hoffman, Valerie J. *Sufism, Mystics, and Saints in Modern Egypt.* Columbia: U of South Carolina P, 1995.

Homerin, Th. Emil. *From Arab Poet to Muslim Saint: Ibn al-Farid, his Verse, and his Shrine*. Columbia: U of South Carolina P, 1994.

Ibn al-Farid, Umar ibn Ali. *The Poem of the Way.* A.J. Arberry, trans. London: E. Walker, 1952.

Johansen, Julian. *Sufism and Islamic Reform in Egypt: The Battle for Islamic Tradition*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Luizard, Pierre-Jean. "Le Soufisme égyptien contemporain." *Egypte/Monde arabe/CEDEJ* 2 (1990): 36-94.

Margoliouth, DS. "al-Rifa'i, Ahmad bin 'Ali." *Encyclopedia of Islam CD-ROM Edition* v. 1.0. Leiden: Brill NV, 1999.

al-Najjar, Amir. *al-Turuq al-Sufiyya fi Misr*. Cairo: Dar al-Ma'arif, 1989.

Pellat, Charles. "Jewelers With Words: The Heritage of Islamic Literature." *Islam and the Arab World.* Bernard Lewis, ed. Toronto: McClelland and Stewart, 1976. 141-60.

[22] The negative valence attached to "innovation" extends through Islam more generally, where it is labeled *bid'a* (heresy), whereas the morphologically related term *ibda'* is positive in the secular sphere.

[23] Thus Schimmel writes that "true inspiration seems to be lacking in most of the post-thirteenth-century mystical poetry" (Schimmel, *As Through a Veil* 46); Hodgson notes that the Arabs were culturally depressed, and that the "Arabic language had languished except for narrow theological purposes" during the period 1600-1800 (Hodgson 272); Goldziher sweepingly writes off the thirteenth to the seventeenth centuries as "the period of decadence" in Arabic literature generally (Goldziher 141-42); likewise, Charles Pellat "confidently" applies the term "decadent" to Arabic literature from 1258 until the nineteenth-century renaissance (Pellat 150-51). Though these critics might be right to point to the lack of innovation in this period, it is less correct to claim lack of inspiration or culture, and unfair to unthinkingly apply pejoratives such as "languish," or, *a fortiori*, "decadent."

[24] Many *munshidin*, most notably *Shaykh* Yasin and *Shaykh* al-Tuni (who have even traveled to perform in European music festivals), have become very famous (see Waugh; Frishkopf, "*Inshad Dini*").

References

Barthes, Roland. *S/Z*. Richard Miller, trans. New York: Hill and Wang, 1974.

____________. "The Death of the Author." *Image, Music, Text.* Stephen Heath, trans. New York: Hill and Wang, 1977. 142-48.

al-Bahi, al-Sayyid Muhammad Kamil, compiler. *al-Minah al-Bahiyya fi al-Ahzab wa al-Awrad al-Ahmadiyya.* Tanta, Egypt: Maktabat Ibrahim Mustafa Taj, n.d.

al-Burhani, al-Shaykh Muhammad 'Uthman 'Abduh. *Sharab al-wasl.* n.p.: n.p., 1993?.

Cherry, Colin. *On Human Communication: A Review, a Survey, and a Criticism.* Cambridge: Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, 1957.

Foucault, M. "What is an Author?" *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structural Criticism.* J.V. Harari, ed. Ithaca, New York: Cornell U P, 1979. 141-60.

Frishkopf, Michael. "Sufism, Ritual, and Modernity in Egypt: Language Performance as an Adaptive Strategy." Diss. UCLA, 1999.

____________. "Changing Modalities in the Globalization of Islamic Saint Veneration and Mysticism: *Sidi* Ibrahim al-Dasuqi, *Shaykh* Muhammad 'Uthman al-Burhani, and Their Sufi Orders." *Religious*

to all of these categories, e.g. *Sittina Sayyida* Zaynab (saint); *hagga* Zakiyya (who led a Sufi group); Rabi'a al-'Adawiyya (poet); *Shaykha* Sabah (*munshida*); and active female members of certain Sufi orders (e.g. the *Jazuliyya*). Furthermore, vast numbers of women participate in Sufism informally, without joining a *tariqa*.

[10] Though the word *mawlid* literally means "birthday," these festivals often last several days, culminating on the night associated with the saint's death.

[11] For Sufis, *dhikr* produces an awareness of God's omnipresence and summons Prophet, saints, and angels. Thus a sound *hadith* states that angels attend corporate *dhikr* (*Sahih Muslim* IV: 1414, book 33, no. 6505).

[12] Thus the great theologian Abu Hamid al-Ghazali (d. 1111), foreshadowing the post-structuralist attitude, wrote: "it is not incumbent on the hearer that he should consider what the poet intended in his words. For every saying has different aspects, and every man of understanding has his own fortune" (al-Ghazali 707).

[13] I metaphorically adopt the meaning of this word as used in cosmology: a point of infinite density.

[14] Thus Abu Hamid al-Ghazali advised: "Then know that singing is more powerful than Qur'an in arousing to ecstasy" (al-Ghazali 738-45); his justification for this statement rests in part on the Qur'an's fixity.

[15] All this is true for poetry in general, but *a fortiori* for Sufi poetry.

[16] A readable summary of information theory can be found in Cherry.

[17] Reputation is especially important for the more expansionist *tariqa*, as well as for the professional *munshid* operating outside the ritual framework of any single *tariqa*. If the *munshid* is connected to a *tariqa*, then his poetic production directly supports his *shaykh*'s spiritual goals.

[18] Among the most prolific *shaykhs* of this type was *Shaykh* Salih al-Ja'fari (founder of the *Ja'fariyya tariqa*), but many other examples could be cited.

[19] In the secular context, improvisatory epic singers are called poets; see Reynolds.

[20] For a detailed textual analysis of three Sufi liturgies along these lines, see Frishkopf, "Sufism, Ritual and Modernity in Egypt."

[21] Texts performed in *hadra* not only invoke the spiritual-social network, but also imbue it with affect, especially as generated by real social interactions, and the musical dimensions of *inshad*. The ways in which poetic production supports the spiritual-social network by realizing emotional connections are treated more fully in Frishkopf's "Tarab."

* The author gratefully acknowledges research support received from the Woodrow Wilson National Fellowship Foundation, the Social Science Research Council, UCLA, the American Research Center in Egypt, and the Fulbright Commission of Egypt.

[1] For a detailed treatment of its globalization see Frishkopf's "Changing Modalities," parts 1-2.

[2] Barthes, Foucault, and Kristeva are more properly termed "post-structuralist" than "postmodern" theorists; however, many of their ideas contributed crucially to postmodern theory, and consequently to the concept of postmodernism.

[3] By this term I do not mean to exclude orality (nearly always present to some degree), though I disregard "folk" poetry existing solely in the oral tradition.

[4] Egyptian Sufis use the honorific title *shaykh* for several religious types, pre-eminently the spiritual guide (*murshid*), religious scholar or teacher (*'alim*), preacher (*khatib*), Qur'an reciter (*qari'*), and religious singer (*munshid*). The titles *sidi* (*sayyidi*) or *imam*, often used for saints, connote an even higher degree of respect.

[5] But one notes that in such an innovation Mallarmé (ironically) prepared his own individualization, not least because (responding to his novelty) Barthes enshrined him in an influential essay. This example neatly illustrates the independence of social and textual deaths.

[6] My extensive use of the concept of a non-linear network of social or textual relations represents a loose metaphorical application of the theory of a branch of sociology, social network theory (see Wasserman and Faust). At the core of the network concept is an abstract and broadly applicable mathematical structure called a graph, comprising a set of nodes (or vertices) interconnected by links (or arcs). For an introductory treatment, see Wilson.

[7] For a general overview of Sufism, see Schimmel, *Mystical Dimensions*; for a history of the orders see Trimingham. For Sufism in contemporary Egypt, see Gilsenan, Waugh, Luizard, Hoffman, and Johansen.

[8] Some Sufis even describe the relational closeness promoted by spiritual love as *tawhid* (unification), a word ordinarily reserved for the affirmation of God's oneness (Hoffman 204).

[9] Generally, I use male pronouns to refer to any person. However it should be understood that the vast majority of saints, *shaykhs*, Sufi poets, *munshidin*, and *muridin* are male. Nevertheless, important female Sufis belong

through the network, particularly from God, to the Prophet, and the saints. Flows of text, face-to-face communications, and inspiration all reinforce interauthorial links.

Interconnected by bonds of respect, love, and occasionally annihilation, authors produce poetry, whose attribution is consequently distributed over the network. As a consequence everyone is connected, and no author (poet, performer, listener) stands alone. The greater the Sufi author, the stronger his connections, and the less autonomous he becomes.

D. Interauthor and Intertext: Emic and Etic

Every poetic practice of Sufism is collaborative, involving some portion of a densely connected interauthor, a spiritual-social network itself reinforced by poetic practices, whose by-product is an intertext. Conversely, every poetic product is embedded in the densely connected intertext, a symbolic network sustained by the interauthor, whose linkages are defined by the perpetual permutation of repeated textual elements. These two networks (interauthor, intertext) thus appear as dual aspects of one phenomenon. What the Sufi sees from his perspective as an interauthor the literary critic views from his perspective as intertext.

Problems of literary attribution in Sufism are thus revealed as illusory, artifacts resulting from the attempt to force a modernist concept of individualized authorship upon the strongly connected Sufi interauthor. The reason why *Shaykh* Muhammad 'Uthman al-Burhani can continue to speak (through his close disciples) after his own death is now clear. The Sufi author is not dead, but rather revealed as an inextricable component within a broader non-linear network of criss-crossing social relations, the interauthor. Likewise, the text is not dead, but rather revealed as an inextricable component within a broader non-linear network of criss-crossing symbolic relations, the intertext.

From a philosophical perspective, literary creation is perhaps always interauthorial, always intertextual. From a critical perspective, perhaps it can always be treated as such. However, considered in their social and textual diversity, different cultures—and different literary discourses within each culture—differ in the degree to which they manifest these qualities empirically. In the case of Arabic Sufi poetry, such "postmodern" features are starkly revealed as such.

4. Poetic Meaning and Language

All Sufi poetry is a form of remembrance of the beloved (fellow Sufi, *shaykh*, saint, Prophet, God), as located within a broad spiritual-social network; every beloved points to that network, and ultimately towards the one reality of *haqiqa*, source of all truth and all meaning. Texts expressing remembrance thus links authors together, positioning them within the common social space of Sufism. The closed position of autonomous author is impossible, because even though meaning is infinitely variegated, the author cannot create a meaning that does not connect him to others.

The language of Sufism is limited, over the centuries having been honed to an extremely economical and effective tool for encoding, expressing, and promoting remembrance. To deviate from that language is not spiritually efficacious. Thus technical creativity is low; the textual space within which Sufi authors might differentiate themselves is extremely confined. Furthermore, to deliberately imitate another's language is also to establish a spiritual relation with him, to praise him, and thus accrue spiritual benefits. Authors ("poets," *munshidin*), meanings, and texts thus draw closely together. Consequently, the author does not speak for himself only. Rather it is the Sufi social and spiritual reality that speaks through him--the equivalent (on the emic side) of Barthes' "language speaking" (on the etic side).

C. The Formation of the Interauthor

This permeable, weakly bounded author enables a relatively homogeneous field of poetic producers ("poets," *munshidin*, listeners) operating in the context of a strong spiritual-social network (unlimited by time, space, or death) and a set of regular corporate ritual practices, to interconnect, thus forming the interauthor. The author's weakly bounded self facilitates his absorption into a wider network of social relations, an interauthor over which all authorship is now distributed.

That interauthor is reinforced by flows induced by poetic practice itself. Authors freely recycle each other's texts, overtly (the poet's *tashtir*; the *munshid*'s collage), or more subtly (borrowing, imitating), thereby establishing the intertext, while reinforcing social connections, especially when those texts are performed in *hadra*, where authors participate in a cybernetic system, communicating via face-to-face interaction. Inspiration (*ilham*) flows

spiritual-social network, happened to convert mystical experience into poetry. The attribute of poet (*sha'ir*) is secondary to attributes indicating spiritual status, which always locate the poetic producer within the Sufi spiritual-social network, rather than as independent creator-author. Hence the "poet" is not a well-bounded autonomous social position. These facts dovetail with Islam's general suspicion about poets and poetry (as based partly in Qur'an, e.g. XXVI:224-26), which likewise discourages the assumption of the "poet" status.

3. The Processes of Poetic Production

The processes of poetic production are intrinsically collaborative, rendering the author definable more as a position of emphasis than as an independent entity. Both modes of poetic production (virtual and real) depend on a mystical experience in which the boundaries of self are (partly or completely) annihilated, enabling profound connections to others in the spiritual-social network during the creative process. The flexible process of attribution (discussed above) also tends to weaken the autonomy of the author position, opening him up to social connection: poetry is constantly reattributed to those who utter it sincerely.

More practical processual factors also tend to erase the author's independence. Virtual mode poetry, jotted quickly following mystical experience, often enters into circulation within the Sufi community stripped of explicit attribution. Occasionally it is published for local use by Sufis, usually within the *tariqa*, where its attribution may be suppressed, or assimilated to the greater saint perceived as supplying its inspiration. Sufi poetry moves back and forth between oral and written forms, shedding and acquiring various authorial attributions with ease. Never is it circulated within the global capitalist system of secular literary production and consumption, which functions (for a variety of reasons, all beyond the scope of this article) to produce a strongly individualized and autonomous author-function (the genius "Author-god"). *Inshad* performance likewise has the effect of erasing the virtual-mode author's name, and breaking down the integrity of his work through collaging techniques. Yet the *munshidin*, constantly recycling each other's poetry, are not perceived as autonomous authors either.

In these processes, not only is a particular poetic utterance detached from a producer; equally the very notion of individualized authorship is eroded.

existence of the poetic producer as author cannot be denied. He is not dead. But a variety of forces serve to reduce his autonomy, and increase his dependence on others. These forces include: Sufi doctrine, the status of poetry and poets, the processes of poetic production, and the nature of Sufi meaning and language.

1. Sufi Doctrine

Generally, Sufi doctrines render the individual more open to networked interactions, inhibiting (in particular) an autonomous author position.

In Sufism, humility before God is a precondition to spiritual progress, since it is the ego's self-pride (in effect a minor form of *shirk*, "association" with God) which blocks true remembrance of origin as spirit; selflessness reaches its limit in *fana'*. Denial of the self naturally limits the author position; the true Sufi remains anonymous, attributes his work to others, posits inspiration from others, or (at least) denies that his poetic production indexes autonomous greatness. For Sufis, spiritual greatness can only mean connection. The "poet" or *munshid* senses that the best words speak through him, rather than come from him. This possibility is validated by the Sufi conception of an interconnected spiritual world.

For each Sufi, doctrine supplies a strong spiritual-social network transcending time and space, whose links are strengthened by relations of respect, love, and even self-annihilation. Further, Sufism furnishes both possibility and necessity to make spiritual contact with others as a means of spiritual progress. All this leads to the weakening of individual-self boundaries, and provides a foundation for the interauthorial network. The "poet" or *munshid*'s textual imitation of his *shaykh* or saint further erodes the authorial independence, constituting a declaration of spiritual fealty, a kind of praise, and a humble request for spiritual guidance. Textual "derivativeness," and posture of deference to the earlier poet, also serve to minimize poetic ego. Instead of the individualization of authorship (leading, in the extreme, to an apotheosis), such a value system facilitates an opposed process of author absorbed into a spiritual-social network.

2. Status of Poetry and Poets

Ideally Sufi poetry is a spiritual means, not an end in itself. Sufis consider the Sufi "poet" as a Sufi (*shaykh*, saint) who, inspired by his

ence, depending on spiritual-social position, *maqam*, and *hal*, is always unique, hence "new." To be able to "truly experience," such that words correspond to inner state, is to receive recognition of a kind of authorship. At the same time the complexities of multiple attributions for the same or similar texts means that the author's position becomes blurred, open to participation in a broader spiritual-social network.

VIII. Summary: The Interauthorality of Sufi Poetry

We have arrived at the following. The position of "Sufi author" defines a relatively homogeneous field that includes *all* Sufis. Various kinds of author ("poet," *munshid*, listener) differ in modality (virtual, real), social role, and degree of creativity, but their practices (collaboratively producing a text whose meanings can express an inner state) are functionally similar. Thus there is here no "divorce between producers and users of a text" (Barthes, *S/Z* 4).

A Sufi author exists, but never works in isolation. Rather, he contributes towards the production of poetry within a spiritual-social network, a non-linear collectivity I term (by analogy to intertext) the interauthor. Within this interauthor, the individual author is inextricably connected, neither dead, nor autonomous.

A. Partial Individualization of the Poetic Producer

This Sufi author is at least partially individualized, in the sense that he is recognizable as such. First of all, it is clear that "folkloric" anonymity is not the rule. Barthes' "ethnographic society" model, containing only performers of traditional texts, does not apply. In Egypt, for instance, many Sufi "poets" are well-known: Ibn al-Farid, Ibn 'Arabi, al-Hallaj, al-Shushtari, al-Bur'i. The *munshid* too is far from anonymous; the public *hadra munshid* typically produces commercial cassette tapes, featuring his own name and photo, and implying (by omitting mention of the "poets" used) an authorial status.[24] Certain listeners too achieve "authorial" status, standing out in a crowd via special dress, movements, and cries, all of which contribute to the production of poetry.

B. The Deautonomization of the Poetic Producer

But the partially individualized author is a permeable, weakly bounded agent, far from the "Author-god" described by Barthes. The

Evaluation. Sufis evaluate Sufi poetry (written or performed) as a means of *dhikr*: according to the degree to which it is perceived to sincerely encode a true mystical experience, and hence according to its power to re-awaken similar feelings in the listener. Technical perfection and creativity (so important to secular poetry and song) are secondary considerations. Western critics often accuse Arabic literature (including Sufi poetry) of having been uninspired and derivative, hence inferior, during the period of its supposed "decline" (roughly, fourteenth-nineteenth centuries).[23] But (at least in regards to Sufi poetry) such a judgment errs by imposing upon it a wholly foreign system of evaluation, without recognizing either the ritual function of Sufi poetry as *dhikr*, or the independence of inspiration from novelty.

Indeed, it is no coincidence that this period corresponds approximately to that in which the Sufi social system crystallized and matured. For the Sufi, this period of "decline" represented rather the perfection of his technical language, the optimization of its ritual efficiency, and the formation of a strong spiritual-social network, expressed and maintained in part by textual repetitions. As Sufism became systematized through the agency of the orders, it was natural that the need for innovation in Sufi language should decrease as long as a conventional phrase could effectively "awaken" meanings. Once an effective language for evoking mystical feeling had been invented and was widely understood, there was no reason to reinvent it, and good reason to repeat it. Because quality judgments rest on neither creativity nor originality, the author function can exist without thereby suppressing either interauthor or intertext.

Attribution. The foregoing discussion indicates why the criterion for attribution in Sufi poetry is not "original creation," but rather "the sincere encoding of true mystical experience" (something which Sufis claim, with *shafafiyya*, to be able to judge); such a non-objective criterion inevitably produces ambiguities, paradoxes of attribution (as mentioned at the outset of this article). But these paradoxes merely reflect Sufi poetry's essentially interauthorial and intertextual nature. Certain parallels to a Borges short story, influential in postmodern discussions, emerge. In his "Pierre Menard, Author of *Don Quixote*," Borges suggests that a writer copying a text verbatim might nevertheless receive attributional credit, so long as he enables that text to be endowed with new meaning. For the Sufi that new meaning consists in the fact that a particular individual ("author," whether poet, *munshid*, or listener) has truly experienced a repeated verbal sequence. True mystical experi-

To oversimplify a tendency: if the function of secular poetry is to *communicate* (the poet's affects, perceptions, assertions), that of Sufi poetry is only to *remind* of what is already known, using a limited symbolic code designed for that purpose. Sufi poetry does not *transmit* meaning, but rather *activates* it. Repetitiousness does not impoverish meaning, because the source of meaning is inexhaustible. Thus the meanings of Sufi poetry are perceiver-centered, idiosyncratic and diverse, though its textual resources are limited.

VII. Some Remarks on Creativity, Originality, Evaluation, and Attribution

Creativity. A few unrepresentative exceptions aside (e.g. those Sufi poets—such as Ibn al-Farid—recognized as 'great' on aesthetic grounds), Sufi poetry *qua* signifier is essentially uncreative; this fact (stemming from its *dhikr* function) has often rendered it unpalatable to secular literary critics. The production of Sufi poetry consists primarily in permuting prefabricated textual blocks (inherited from the Sufi tradition), while assigning them diverse meanings from *haqiqa*. Given this fact, differences between various productive roles diminish in significance. The *munshid* (who "merely" creates a collage of existing works) may be as creative as the virtual mode "poet" (who actually "composes" a text); even the listener may be as creative as the others. All three embody the literal meaning of *sha'ir* (poet): one who knows or feels. None is truly a creator, since all creation is God's.

Originality. In the secular poetic tradition, the meaning of original as "innovative" implies an author-origin. In this sense, the Sufi "poet," as much as *munshid* or listener, cannot be original. For the Sufi, the only origin is God; his originality consists of nothing more than a connection to that Origin. This Sufi concept of originality implies a negation of the individualized autonomous author-self (culminating in *fana'*). At the same time, the best Sufi authors draw near to each other, even merging, textually and authorially, due both to their joint proximity to a common Origin, and to their influence on each other, via the spiritual-social network linking them together. Radical innovation implies the individualization and autonomy of the author, and consequently the disconnection of spiritual-social relations that would bind that author into a larger whole, to *haqiqa*. But in Sufism all true meaning flows from *haqiqa*, through the spiritual-social network, from which no true Sufi wishes to be cut off.[22]

A. The Nature of Meaning in Sufism

Meaning in Sufism is paradoxical: simultaneously unitary (as representing the objective spiritual unity of *haqiqa*), and infinitely variable (as that unity is subjectively experienced). For Muslims, all meaning is ultimately grounded in God. But here the Sufi listener or reader differs from the literalist, who claims a single clear meaning for sacred texts, rejecting all others as *kufr* (unbelief). The literalist is a semantic egalitarian: one meaning for all. The Sufi is by contrast a semantic elitist, and a relativist: subjective meaning depends upon one's spiritual state (*hal*) and station (*maqam*) as well as one's particular position within the spiritual-social network, because a property of the sacred text is to be able to speak to everyone, in all times and places, all at once. Anything less would be a limitation on *haqiqa*. Here, God does not halt meaning.

In Egypt, Sufis say that Sufi poetry is always *bikr* (novel), unfathomable, producing new meanings at every reading. What distinguishes such texts is that they result from *hal*, a condition of ego-absence (*ghayb*), during which *haqiqa* becomes partially manifest to the poetic producer. Since *haqiqa* is infinitely meaningful, the text (even as a limited encoding) becomes so as well.

Sufis are fond of quoting the expression "the meaning is in the *batin* (interior) of the poet." The author possesses a meaning which can never be known by anyone else; therefore he is not the source of anyone else's meaning. Rather it is incumbent upon each person to construct meaning for himself, using God-given faculties of spiritual perception (*shafafiyya*) to view (however incompletely) *haqiqa* as reflected in the text. In the final analysis, the "reader" ("listener") produces Sufi poetry by assigning meaning to what can now be viewed as the ultimate "writerly" text (to use Barthes' phrase).

B. Poetry of Remembrance, Intertext, and Interauthor

If the range of the signified of Sufi poetry is infinite, the range of the signifier is relatively limited, as compared to contemporary secular poetry: the recombinant unit size is relatively large, as textual chunks (words, phrases, lines, poems) are continually repeated whole (in both the virtual and real modes). This property strengthens both the intertextual relations among texts, and the interauthorial relations between authors (whether poets, *munshidin*, or listeners).

hence interauthor) perceived as contributing to the emerging text. This situation is explicitly recognized by Sufis, for instance when they state that the *munshid*'s performance is most powerful when he is spiritually connected to the "poets" whose words he sings. The same "authorship paradox" applies here: the *munshid*'s true mystical feeling can only arise via inspiration by the spiritual-social network of which he is a part. Thus the more his text is genuinely inspired, the more the author-function must be distributed over the spiritual-social network.

The operation of a real-time cybernetic system including ritual participants means that the author-function is likewise spread over the face-to-face interacting social group. While centered on the *munshid* (as "voice"), in actuality poetic production is distributed across the entire spiritual-social network (including face-to-face components) activated during performance, since all agents potentially enter into its cybernetic system. In some cases, *shaykh* or *mustaftih* may determine poetic production more than *munshid*. While some participants may exert a minimal effect on the text itself, all participants assume an active author role at least by constructing meaning for that text. Just as poetry serves as a "cathartic" device for the "poet" and *munshid*, so does it for the listener, who attaches his own feeling to heard poetry, conforming one to the other. To listen is necessarily a creative act of authorship, for each listener brings a different spiritual state and station to the *hadra*, a source of meanings which must be creatively assembled in performance.

VI. Of Semiotics and Theology

What is the meaning of Sufi poetry? And how can a derivative poetry of repetition be so rich in meaning? It was one of Barthes' claims that "to refuse to fix meaning is, in the end, to refuse God," to liberate an "antitheological activity" ("The Death of the Author" 147). But what sort of God halts meaning? I claim that Barthes' statement is true only insofar as a limited being (the author, historically and psychologically bounded) is apotheosized as the source of all meaning for a particular text (a modernist position). But the semantically infinite singularity of *haqiqa* does not halt meaning for the Sufi, though neither does it refuse God. Thus each Sufi can draw an infinity of meanings from a single poem, line, word—all springing from the single well of *haqiqa*. As one Sufi put the matter, "in Sufi poetry, every word is a world of meaning." To experience that world is, in some sense, a greater creative act than to produce the text signifying it.

intensify his presence in *hadra*.[21]

But the *munshid* is also enmeshed in a more ephemeral face-to-face network constituted by participants in *hadra* performance (*shaykhs*, singers, musicians, performers of *dhikr*, other listeners). Participants move together in a single cybernetic system, interacting in real time, each providing feedback to the others. They express their states through various kinds of verbal or gestural feedback (especially the *dhikr* leader, or *mustaftih*) to the *munshid*, and to each other. While sometimes controlled by a *shaykh*, frequently the *munshid* is relatively free to determine his own text. However he does so in response to feedback signals, selecting poetry to express not only his own spiritual state, but also the states of *hadra* participants. In this way, emotion builds within the cybernetic system, ultimately producing a systemic state known as *nashwa ruhiyya* (spiritual rapture) or *tarab* (a more secular term; see Frishkopf, "*Tarab*").

The *munshid* effectively produces a new text, by applying collage operations to his poetic repertoire, including juxtaposing, editing, and repeating; embedding a fragment of one poem in another; and occasionally improvising new phrases. Typically, that text is even more strongly intertextual than in virtual mode, since the recombinant units are usually larger; linguistic creativity is hence technically lower. But, in considering *munshid* as author, this fact must be balanced against others. As for the poet, attributions of authorship have more to do with the perception that true mystical feeling is sincerely expressed, than with the technical creativity of the text produced. Like the "poet" in *hal*, the *munshid* wants to express non-linear feeling. But whereas the poet's text must be linearized in its final printed product, the *munshid*, by continually re-permuting textual material, can demonstrate that non-linearity as performance. The *munshid* can also deploy expressive sonic variables (pitch, timbre, loudness) unavailable to the virtual mode "poet." Thus despite lower linguistic creativity (in the technical sense), the *munshid* is nevertheless recognized as a poetic producer with legitimate claims to authorship.

Yet this author position is far from autonomous, a fact which is obvious given that the *munshid*'s repertoire admittedly comprises the poetry of others. *Hadra* performance activates the spiritual-social network, as noted above. Within that context, the intertextual network is strongly present due to the large recombinant unit size, and furthermore foregrounded by non-linearity in the performance process itself. This fact further activates portions of the spiritual-social network (and

relatively large, as compared to the modern secular poetic tradition, and hence linguistic creativity is technically low. Some *tariqa-shaykhs* may compose a *diwan* out of prexisting poems, and nevertheless be granted a kind of authorship status. This technique of reuse is formalized in *tashtir* (and its variants, *tarbi'*, *takhmis*), and *nahj*. Such textual linkages both imply and reinforce corresponding spiritual-social ones. Hence textual reuse, far from plagiarism, is actually legitimizing, for asserting key spiritual-social connections.

For the virtual mode poet, metaphors of collage and assembly are as apt as for the performer; simultaneously diminishing the individualization of the author-function, and undermining the autonomy of the text. Despite repetition, an author-function persists, since for Sufis the assignment of authorship is not determined by originality, but rather by the perception of sincere expression of true feeling, resulting from connections to the spiritual-social network. On the other hand, such a notion of text and authorship is necessarily networked, not individualized. Indeed, an "authorship paradox" arises, since the stronger the poetic producer's inspiration via the spiritual-social network, the greater his Sufi-authorial status, but also the more the author-function is distributed across that network. Consequently, it may happen that the poem is not attributed to its immediate producer at all.

C. Poetic Production in the Real Mode

The *munshid* produces poetry in the real mode, performing poetry in the *hadra*, usually to accompany *dhikr*, either for the semi-private *tariqa hadra*, or (often professionally) in the extra-*tariqa* public *hadra* (typically with musical accompaniment). Typically the *munshid* has taken the Sufi oath in at least one *tariqa*; he may occasionally be the *shaykh* of the *tariqa* for which he performs. Like the poet, the *munshid*'s individual authorial status is overshadowed by his spiritual-social status; the improvising *munshid* is therefore considered a *shaykh* rather than a *sha'ir*.[19] Likewise, the *munshid* (and other participants in *hadra*) are enmeshed in the Sufi spiritual-social network, rendered palpable by both textual and social aspects of *hadra* performance. The spiritual-social network is strongly realized in *hadra*, which is considered a ritual invocation, a call for the presence ("*hadra*") of metaphysical agents, explicitly so via frequent speech acts of naming, calling, praise, and supplications embedded in poetry as well as other portions of the liturgy.[20] The performance of a saint's poetry is likewise felt to

"*sha'ir*" even for prolific producers of such poetry, since the label implies poetry as creative vocation, whose artifice and aestheticism Sufism rejects. Further, in Sufism the act of poetic production is not individual, but always takes place in the context of a strongly connected spiritual-social network.

This "poet" is first of all a Sufi, someone's disciple; often he is the *shaykh* of a *tariqa*, a spiritual guide for others. Inspirational poetry is itself a sign of a distinguished and well-connected position within the network. Most Sufi poets (even if unconnected to any *tariqa*) are consequently addressed as "*shaykh.*" Great poets (such as 'Umar ibn al-Farid) are regarded as saints (Homerin) and addressed as "*Sidi.*" Their poetic productions serve as a miraculous sign of sainthood (*karama*). Conversely, followers attribute poetry to nearly all great saints and *shaykhs*, especially the "poles" (*aqtab*) who anchor the major *tariqa* lines.

Virtual mode poetic production is collaborative, a product of the network, not the individual. The author is inspired by his strongest network connections (especially God, Prophet, saints, *shaykhs*). Or, he may be inspired by his own overflowing feeling for the beloved(s) (also situated within that network), especially as experienced in *hadra* (which realizes the network by assembling social and spiritual beings, and via recited poetry remembering them). The spiritual influence of a saint irradiates large sections of the spiritual-social network, inspiring spiritual descendents (sometimes in dreams) to produce poetry (sometimes in the name of the saint). Within this field unattributed poetry, floating free, will tend to be "pulled in," accruing to the saint. Sufi *shaykhs* may compose pedagogical poetry (often in the form of direct exhortation) for the spiritual edification of their disciples, implying the collaboration of the latter.[18] Because it expresses the conditions of its production, most Sufi poetry represents portions of the spiritual-social network (e.g. via praise, supplication, or conversations—*munajat*—with its members). Conversely, the process of spiritual collaboration itself tends to reinforce the network.

Virtual mode composition is frequently oral and performative, spontaneous linguistic expressions of non-linear mystical flashes, often captured on paper by disciples. Subsequently the poet, or someone else, may polish and organize these recombinant fragments, to become a linearized text concealing its non-linear origins. Most Sufi poetry draws on a common stock of symbols, images, descriptors, phrases, and themes, constantly recycled: the recombinant unit size is

ity between the avant-gardist (who breaks all the conventional "rules" of linguistic combination), the conventional author (who follows them), and the poetic compiler (who merely selects poems whole) is one of degree, not of kind.

V. The Practices and Processes of Sufi Poetry Production

A general understanding of Sufi poetic texts, while necessary, is insufficient for an appreciation of Sufi poetry's broader social and textual network properties. In order to understand the intertextual and interauthorial properties of Sufi poetry, it is necessary to understand Sufi poetry as a social practice: its motivations, uses, and processes.

A. Motives for the Production of Poetry

Essentially the same motives apply to virtual and real modes of poetic production. Normatively, Sufi poetry is instrumental: Sufis produce Sufi poetry in order to achieve spiritual goals, not as an aesthetic end in itself. Prime goals are affective catharsis (for self), and spiritual guidance (for others). As a consequence of mystical practices, the Sufi may become supersaturated with spiritual feeling: painful longing for the absent beloved (*shawq*), or the ecstasy of closeness (*wajd*). When such feeling overflows the soul (*fayd*), it becomes impossible to bear, requiring release through cathartic expression. Poetry (written or performed) is but one means of such expression. A second goal pertains both to *tariqa-shaykh* and to *munshid*, each of whom wishes to trigger mystical feeling in others, in order to promote spiritual development among present followers and listeners, and attract new ones, while simultaneously validating the importance of his own network position.[17] This second goal is realized primarily in the real mode.

B. Poetic Production in the Virtual Mode

In the virtual mode, the consistent producer of Sufi poetry is sometimes called "poet" (*sha'ir*), although this active participle is not typically adopted as a primary status, but rather as a description of a persistent condition, in which poetry appears, uncontrollably, out of *hal*, not craft. As a response to occasional spiritual "overflow," some mystics compose only a few lines, but Sufis may avoid using the word

contexts for the creative social production of poetry.

B. Degree of Creativity

Before proceeding, I want to establish a technical basis for evaluating linguistic "degree of creativity." The highest degree of creativity (in all the arts) is too often assumed to correspond to the virtual mode, a false idea deriving from the Romantic notion of the individualized artist-genius working alone; in fact his position is always at least virtually social, and the real mode may be more creative, or even less social–possibilities pertaining particularly to the world of Sufi poetry.

Poetic producers never create *ex nihilo* (a status which, in the Islamic sphere, is reserved for God), but rather produce "new" texts by permuting pre-existing recombinant elements. I presume that the process of poetic production (in both virtual and real modes) entails the assembly of a linguistic sequence by recombining a certain number of prefabricated linguistic elements of variable size (from phones, to phonemes, morphemes, lexemes, adjectival phrases, sentences, etc.), according to a certain grammar which (to some degree) restricts their possible permutations (ranging from an infinitely restrictive linear grammar in which each element determines the following one, to an infinitely unrestrictive non-linear grammar, in which any element can be succeeded by any other), thus producing a "work" of a particular length.[15] It is only the particular recombination, not the elements, which is ever new. I take the "creativity" of that work (not to be confused with its "quality") as a measure of the number of choices the author made in constructing it, and thus equate "creativity" with "information" in the theoretical sense.[16] Equivalently, one may take the "creativity" of a work as the number of possible textual permutations (of equal length and average unit size) out of which the work in question was selected.

When the number of possible permutations (and hence number of authorial choices) is relatively small, the degree of creativity is relatively low, e.g. if a virtual-mode author ("poet") creates a poem by recombining entire prefabricated lines; conversely when the number of possible works is relatively large, the number of authorial choices and hence degree of creativity is relatively high (e.g. if a real-mode author such as the *munshid* assembles a text improvisationally, by drawing on all the sonic and lexemic resources of a language, and permuting them in novel ways).

Using this approach, one observes that the difference in creativ-

muwashshah), and colloquial (*mawwal, sharh,* and *zajal*). In the Sufi orders, poetry is commonly collected into a published *diwan*, from which it is performed or memorized, thus entering oral form. *Munshidin* may memorize poetry from books, but also (orally) from each other. Thus Sufi poetry moves fluidly between the oral and the written.

IV. Theory of Poetic Production in Sufism

A. Modes of Poetic Production: Virtual, Real

By their very nature (and not simply via a critical move) the social practices of Sufi poetry cannot be sharply dichotomized as creative/passive (e.g. composing/reading), or trichotomized as creative/performative/passive (e.g. writing/singing/listening). Rather every participant in these practices shares to some degree in the process of poetic production, which always takes place within an active spiritual-social network. If everyone is (to some degree) an author, no one is autonomous.

Theoretically, a sharper division among poetic practices separates two socio-temporal modalities of production, differentiated according to the kind of time—virtual (psychic) time or real (clock) time—and the kind of spiritual-social network—virtual (spiritual-psychic) or real (face-to-face interactive)—in which poetic production takes place.

In the virtual mode ("composition"), poetic production is independent of clock time. The author is enmeshed in a spiritual-social network, which plays an active role in poetic production, though not necessarily via face-to-face interactions. In the real mode ("performance") a sub-network of this spiritual-social network is realized in face-to-face interaction (usually in a ritual context), and coordinated by real clock time; poetic production is here necessarily improvisatory. While certain salient "performers" (e.g. *munshidin*) may dominate poetic production in performance, others also provide significant input, spiritually or via face-to-face feedback (auditory or kinetic) to the "performers." Poetic production is consequently distributed over the network.

The "virtual" mode corresponds to what is most often labeled as the activity of the "poet" (though he can also become a performer), while the "real" mode includes activities of the performers and listeners, who, however, can also be regarded as authors insofar as their activities produce new textual permutations, or invest them with new meanings. Distinguishing these contexts only as "virtual" or "real" (rather than as compositional or performative) indicates that both are

the Prophet, saint, or his own *shaykh* (at least via total obedience), as these can carry him closer to God (Hoffman 200-04). *Fana'* can thus be viewed as a profoundly strong spiritual-social bond; love's end-point. Sufi ritual, social structure, and doctrine all provide a strong formal basis for spiritual-social networks to undermine or replace the notion of an individualized self.

Sufism is also characterized by a graded polyvalence of meaning, tantamount to spiritual elitism. Sufi symbols are semantically open, polysemic; interpretations are produced by their users, varying according to spiritual level (*maqam*), and state (*hal*), ranging from exoteric (*zahiri*) to esoteric (*batini*).[12] *Shari'a* is the necessary exoteric interpretation of *sunna* (Prophetic custom, preserved in *Hadith* reports) and Qur'an suitable for the masses (*'awamm*); with spiritual development one is ready to learn more esoteric meanings reserved for the elites (*khawass*). Whereas multiplicity of form decreases as one passes from the diversity of *shari'a* to the unity of *haqiqa*, multiplicity of meaning increases from the univocal exoteric interpretations of *shari'a* to the infinite semantic density, the singularity[13] of *haqiqa*.

III. Sufi Poetry as Text

Poetry is Sufism's most important expressive medium, language's closest approach to the subtle fragrances, the ineffable flashes characterizing the Sufi's mystical life. Qur'an and *Hadith* constitute the textual core of the Sufi's spiritual life, as they do for other Muslims. But unlike the Divinely fixed Qur'an, and traditionally fixed *hadith*, religious poetry is fluid, freer to express (and arouse) personal mystical feeling.[14] But this process should not be mistaken for "communication." The social role of Sufi poetry is not to communicate, but to reawaken mystical knowledge and feeling, to cause the reader or listener to remember. Like other forms of *dhikr*, Sufi poetry points back to the archetypal moment of Divine awareness ("*alastu*").

Though Sufi poetry may be defined as poetry used in Sufi ritual contexts, or carrying specifically Sufi meanings, there is no sharp divide between Sufi poetry and Islamic poetry generally, just as there is no sharp divide between Sufism and "mainstream" Islam. Principal themes include descriptions of, and reflections upon, mystical experience; expressions of devotional love and praise for the Prophet and saints; love, glorification and supplication to God; and exhortations to the mystical seeker. Forms are both classical (primarily *qasida*, *tashtir*, and

colleagues, especially in one's own *tariqa*, are also extremely important, as signified by designations such as *ahbab* (lovers) or *ikhwan* (brothers).[9] The collection of all Sufi *silsilas* thus constitutes a veritable spiritual genealogy, not only connecting all Sufis to the Prophet, but also to one another, in one spiritual family.

In Sufism, frequent Qur'anic injunctions to remember God (e.g. Qur'an VII:205) are semantically and ritually expanded. While Sufis view the conventional Islamic devotions prescribed by the *shari'a*—obligatory prayer (*salah*), supplication (*du'a'*) fasting (*sawm*), pilgrimage (*hajj, 'umra*), alms (*zakah, sadaqa*), Qur'anic recitation (*qira'a*), and religious study (*dars dini*)—as necessary forms of *dhikr*, they also add new ones: recitation of a special prayer (*hizb*) distinctive to each order, chanting of certain Names of God (*dhikr al-asma' al-husna*), and performance or audition of spiritual poetry (*inshad dini*). While certain acts of devotion may be performed individually, a spiritual guide is necessary for spiritual progress, and group devotions provide an important social and emotional basis for the spiritual life. The most prominent manifestations of Sufism's social aspect occur during corporate rituals, especially the weekly *hadras* (liturgical services) held by each *tariqa*, and the yearly saint festival (*mawlid*) centering on the saint's shrine.[10] At these times the melodic recitation of devotional or mystical poetry by religious singers (*munshidin*), often as an accompaniment to *dhikr*, is usually salient (Waugh; Frishkopf), and denizens of the spiritual world are most actively present. The name *hadra* (literally "presence") is a direct reference to the spatio-temporal realization of the spiritual-social network, including God, Prophet, angels, and saints, as well as those ritual participants engaged in face-to-face interaction.[11] Performance of supererogatory devotions promotes spiritual advancement (conceived as a progression of stages, or *maqamat*), and may also confer non-linear flashes of mystical experience (*hal*), especially during *dhikr* and *inshad*.

Sufism's strong spiritual-social network is a joint consequence of ritual practice, formal social organization, and doctrines which condition experience. Corporate rituals affectively energize the social structure of the *tariqa*, and one's relation to the saints. Close relations are understood to assist in spiritual advancement; isolation is dangerous, and may lead to madness (*jazb*). The process of drawing closer to God, via self-purification and love, theoretically culminates in *fana' al-nafs* (annihilation of the base ego), and *baqa'* (abiding in God). More modestly, the Sufi aims for some degree of self-dissolution in

shari'a (Divine Law), however; indeed the least expression of love for God requires performance of the *shari'a*'s prescribed obligations (*furud*). But by performing supererogatory devotions, Sufis hope to raise the spirit (*ruh*) towards its origin in God, while purifying the self (*nafs*) from its baser longings.

Love of God entails (and is entailed by) remembering God (*dhikr*), which is a kind of remembering of original self as well, since spirit is from God, and does not die. Underlying the theory and practice of Sufi love is a general notion of spiritual proximity as remembrance. In pre-creation (*al-'alam al-azali*) God said "*Alastu bi rabbikum*?" (Am I not your Lord?), to which the spirits responded "*Bala*!" (Indeed You are!) (Qur'an VII:172). But after birth into a physical body, they forgot. All Sufi ritual is an attempt to move closer to God by remembering Him, along a path (*tariqa*) from *shari'a* to *haqiqa*.

Sufis position themselves within a vast, well-connected spiritual-social network, tightly bound by love, and connecting active agents both living and dead.[8] Central to the Sufi's reality is the *'alam al-arwah* (world of spirits), within which one may establish personal, affective relationships with other spirits, irrespective of distances in time and space. Belief in this world consequently enables a dramatic expansion of the Sufi's spiritual-social network. Closest to God, the Prophet Muhammad, *mala'ika* (angels), and *awliya'* (saints) extend spiritual help (*madad*) and blessing (*baraka*) to the *muhibbin*, who love them. Foremost among saints is the Prophet Muhammad's immediate family (*Ahl al-Bayt*), followed by founders of the major orders (the *aqtab*). Since most saints are not alive in the ordinary flesh-and-blood sense, only a sub-network of the Sufi's spiritual-social network is realized via ordinary face-to-face social relations between living individuals, a sub-network strongly conditioned by the Sufi *tariqa* to which he belongs.

A new *tariqa* develops around a distinctive spiritual teacher (*shaykh*), typically branching from his original *tariqa*. Leadership is inherited by the *shaykh*'s primary disciple, producing a spiritual chain (*silsila*). To join a *tariqa* as *murid* (seeker) entails taking an oath from a living *shaykh*, who has likewise taken an oath from his *shaykh*; the *silsila* connects the novice to the (often eponymous) founder of the *tariqa*, and ultimately to the Prophet. One's *shaykh* is metaphorized as a spiritual father (*ab ruhi*), and total obedience and devotion is required. One may also maintain other (usually less formalized) spiritual connections to other *shaykhs* and saints. Close fraternal relations to Sufi

D. Authorship and Social Network Theory

Melodramatic metaphors of authorial birth and death, though affectively polemical, falsely imply that authorship is a simple binary variable over history. A more realistic metaphor would allow for degrees and modalities of individualization.

If the fundamental property of the birth of the author is individualization, then its antithesis is perhaps not death, but rather socialization. Here one may profitably take a cue from theories of intertextuality, where a melodramatic "death of the text" is eschewed in favor of a symbolic network of texts, a "fabric of quotations" as Barthes would have it, each text always standing in relation to others. By analogy, I define the "interauthor" as a social network of textual producers. From the network perspective, neither author nor text die, but network connections entail the reduction of autonomy, as they participate within a larger social or textual system.[6]

The interauthor and intertext are related concepts, dual aspects of one phenomenon (recalling for instance the wave and particle aspects of light), depending on whether social practices or symbolic products are foregrounded. When the intertext is foregrounded, authors are backgrounded as interstitial elements mediating a textual network. When the interauthor is foregrounded, texts are backgrounded as interstitial elements, communications mediating a social network. In Sufi poetry (and perhaps in other sacred literatures as well) this phenomenon is particularly salient because both interauthor and intertext are actively supported by Sufi doctrines and social structures.

II. Sufism

Sufism is the mystical dimension of Islam.[7] While certain voices (and ironically here Islamic conservatives have often concurred with Western Orientalists) hold that Sufism is a foreign accretion, Sufis themselves view Sufism as the essence (*jawhar*) of Islam. In contemporary Egypt, Sufis consider themselves devout Muslims for whom devotional love (for God, for the Prophet and his family, for the saints, for each other, for everyone) is primary, for it is only through love that worship of God can be complete: the Sufi is a lover (*muhibb*). Sufis strive to know and experience God, as the Divine Reality (*haqiqa*), in this life; love is both cause and consequence of that striving. The centrality of love never obviates commitment to Islamic

("What is an Author?") more directly problematizes the author, by tracing a socially, historically, and discursively variable "author-function," an individualization evolving with the rise of particular kinds of discourse as property and hence the possibility that writers could become subject to punishment for their attachment to transgressive works (Foucault).

Barthes' social and textual analysis fails to consider the nature of authorship elsewhere in the world, except in terms of his crudely Eurocentric category, "ethnographic society." Restricting attention to European intellectual history not only falsely implies that the author is a uniquely modern and European invention but, worse, risks misconstruing the general relation between social-historical factors and literary concepts. But despite a certain ethnocentrism, Barthes succeeded here in implicitly problematizing the author as a social construction. Foucault also centers his analysis on Western culture, while suggesting that similar analyses might be carried out elsewhere.

Some sort of partially individualized author has long existed in traditional Arab society and literature, certainly long before English empiricism and French rationalism, from famous pre-Islamic tribal poets to the court poets of the Umayyad and Abbasid eras (Imru' al-Qays, 'Umar ibn Rabi'a, al-Mutanabbi, Abu Nuwas, etc.). Certainly Arab society cannot be dismissed as "ethnographic" (indeed it is doubtful that such a concept is ever valid). But following Barthes, and especially Foucault, one is encouraged to probe Arab concepts of literary authorship as potentially complex, and variable, social constructions which need not resemble their Western counterparts. Rather, Arab concepts of authorship (like those elsewhere in the world) need to be traced and understood according to the particular cultural logics, and social-discursive histories in which they are enmeshed. This is no doubt a large undertaking.

The more modest task to be taken up here consists in unpacking the concept of authorship as applied to Sufi poetry in contemporary Egypt. As we shall see, the Sufi tradition from pre-modern times to the present evinces a complex concept of authorship; neither the "null author" of Barthes' ethnographic society, nor the "dead author" of Barthes' imagined interpretive utopia, but rather a metaphysically socialized author who is (ironically) more postmodern than the contemporary secular Arab poet-author.

by, or illuminate, that theory. It is natural to begin with the first theorist to seriously critique the concept of author: Roland Barthes.

In a concise article, Barthes ("The Death of the Author") recounts the effacement of the author. Unpacked, this article recounts not one death but four possible deaths, which I take the liberty of classifying and naming as follows: two *a priori* (a philosophical death, a critical death), and two empirical-interpretive (a social death, a textual death).

The philosophical death is established on the basis of a reflection upon the meaning of writing itself. "Writing," says Barthes, "is the black-and-white where all identity is lost." Closely related is the critical death–the notion that texts can (and should) be read without reference to their putative authors. This is a "countertheological" move, insofar as those authors are otherwise treated as "Author-gods" determining all meaning. Neither the philosophical nor critical deaths require any empirical justification; they are *a priori* assertions about all writing and reading, rather than reading and writing as situated in society and history.

By contrast, social and textual births and deaths must be established by recourse to social and textual facts, in a particular time and place. Barthes implies that prior to the modern period, there was no author, only a performer of an authorless narrative code; this situation persists in what he terms "ethnographic societies." The author, as an individualized and autonomous "creator," is born with "English empiricism, French rationalism, and the personal faith of the Reformation," (142-43) growing stronger under the influence of capitalism, and reaching the apotheosis of an "Author-god" who determines all meaning.

The textual death results from a new kind of text—reconceptualized, in his later *S/Z* as "writerly"—deliberately constructed so as to allow language itself to speak, revealing itself as "a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture" ("The Death of the Author" 146). Such a text (foregrounding the intertext, though Barthes didn't use this term) implies the death of the author, and the simultaneous birth of the reader as writer. According to Barthes, Mallarmé was the first to produce such a text.[5]

As opposed to the philosophical and critical deaths, these social and textual deaths are assertions about historical-social-textual reality. One is thus entitled to ask precisely when and where these assertions are true.

Writing in a somewhat less polemical vein, Foucault's essay

8. *Shaykh* Ahmad al-Tuni, a famous Sufi poet-performer (*munshid*), constructs a unique text in performance. Drawing upon his poetic repertoire, and guided by his aesthetic sense, mystical state, and feedback from the audience, he "collages" poetic fragments from many sources, occasionally inserting material of his own. The result is a truly new text; and because no line carries any authorial attribution, the audience attributes the performed text to the performer.

9. Another Egyptian *munshid*, *Shaykh* Yasin al-Tuhami (Frishkopf, "Shaykh Yasin in Performance"), has become famous as a specialist in *Sidi* 'Umar ibn al-Farid's recondite poetry, and even for having a personal mystical connection to the poet himself. As a consequence, his listeners often attribute any abstruse poem sung by *Shaykh* Yasin to *Sidi* 'Umar ibn al-Farid. In one case, a poem so attributed was shown to be the work not of *Sidi* 'Umar, but rather of a contemporary Sufi poet (*Shaykh* 'Abd al-'Alim al-Nakhayli); this fact induced the perception that the latter must be a close spiritual disciple of the former.

10. In a state of ecstasy (*hal*) inspired by contact with Prophet or saint, in which Divine lights become manifest, a *shaykh* spontaneously utters poetry, which is copied down by anonymous disciples; subsequently *shaykh* or disciples may "polish" such poetry to greater technical perfection. Egyptian Sufis say that Ibn al-Farid himself composed poetry in this way; similar accounts of copying and polishing are given for the contemporary *shaykh*, *Sidi* Jabir al-Jazuli, by members of his order.

11. One of *Shaykh* Yasin's listeners is well known for his priest-like appearance, appearing at the *dhikr* (remembrance ritual) in a long black hooded cloak and beard, and silver chains. Moving wildly in response to *Shaykh* Yasin's performance, he translates sung poetry line by line into his own consistent sign language of arm and hand signals, occasionally crying out in *suriyaniyya* (the language of angels and jinn). His kinetic-sonic performance draws participants' attention away from *Shaykh* Yasin, underscoring his comparable role as a producer of poetic text in performance.

C. Sufi Authorship and Literary Theory

One would like to examine these problems in the light of contemporary literary theory, in the hope that they might be illuminated

3. Egyptian Sufis cite the Syrian *Shaykh* Abu al-Huda al-Sayyadi (1859-1909), as having written poetry "'*ala lisan Sidi* Ahmad al-Rifa'i," ["from the mouth of *Sidi* Ahmad al-Rifa'i"] implying that al-Sayyadi's spiritual relation to *Sidi* Ahmad was close enough to speak on his behalf. Authorial credit is shared.

4. Many Sufi authors borrowed the meter, rhyme, and themes of 13th century poet-saint al-Busiri's famous mystical poem, *al-Burda*, in producing their own poetic works. Such poems are termed *nahj al-Burda*, "in the manner of the *Burda*" (see Schimmel, *As Through a Veil* 185ff). Similarly, many Sufis appear to have composed *ta'iyyas* (odes rhyming in the letter 't') in imitation of thirteenth century *Sidi* 'Umar ibn al-Farid's famously difficult *ta'iyya*, *Nazm al-Suluk* ["The Poem of the Way"] (Ibn al-Farid); one of the most outstanding examples is attributed to the renowned Egyptian saint *Sidi* Ibrahim al-Dasuqi (see al-Najjar 197-98).

5. A Sufi poet frequently intercalates his own lines with those of another, using a consistent interpolative formula (e.g. *tarbi', takhmis, tashtir*) to elaborate and comment upon a more famous poem; the result is a collaborative poem–and authorship is shared. The *Burda* was often elaborated in this way (e.g. 'Abd al-Hamid Quds).

6. The founder of a Sufi order compiles a *diwan*, perhaps including some of his own poetry, but also selecting poems from the tradition without attributions; the resulting *diwan* is associated with the *shaykh* and thus generally regarded as his work (as compiler-author). Such is the case for the *diwan* of *Sidi* Salama al-Radi, founder of the *Hamidiyya Shadhiliyya* order (al-Radi; on *Sidi* Salama see Gilsenan).

7. The *shaykh* of a Sufi order compiles a set of poems (supposedly gathered from the work of order members) for use among his disciples; many poems are unattributed, given an anonymous attribution (*li-ahad al-muhibbin*, "by one of the mystical lovers"), or even a plural anonymous attribution (*ba'd al-muhibbin*, "some of the mystical lovers"). Such poems are associated with the order as a whole, and with the founder in particular. Several poems in the prayer book (al-Bahi) published by a branch of the *Ahmadiyya tariqa* of al-Sayyid Ahmad al-Badawi (d. 1278) carry anonymous attributions, while others are explicitly attributed to the saint, though scholarship casts doubt on his authorship (Vollers and Littmann). These poems are considered to be "*Ahmadiyya*," and contribute to al-Sayyid Ahmad al-Badawi's saintly status. A similar relation obtains between a *Shadhili diwan* of anonymous poems (al-Shadhili), the *Shadhiliyya tariqa*, and its founder, *Sidi* Abu al-Hasan al-Shadhili.

On the other hand, there is a deeply rooted sacred stream that continues to maintain traditional Arab poetics, and generally holds Islamic culture in high esteem. Over the last fifty years or so, this stream has dwindled, continuing to flow within the only domain of Arab culture necessarily resistant to secularization: Islam itself. While Sufism does not provide the only forum for Islamic poetry, it is in Sufism that religious poetry is most developed and most utilized in religious practice.

Whereas in the West postmodernism is associated with a critical questioning of all naturalized social structures, and although religious traditions would appear to provide the clearest targets for such critique, within Arab poetry it is precisely the sacred poetic stream which displays most clearly the literary attributes of postmodernism: reader determination of meaning; intertextuality; the decentering of the autonomous author.

The Sufi poetry discussed in this article, a kind of sacred poetry, cannot be classified (and thereby dismissed) as "folk" poetry, since it is not purely oral, does not exist in a primary mode of colloquial Arabic, and is not anonymous. Rather this poetry is written, printed, often published; it frequently takes the form of high Arabic, and adopts classical forms, such as the *qasida* (ode); it receives authorial attributions of various kinds, and is to a large extent considered part and parcel of the Arab poetic tradition. On the other hand, such poetry is by no means a purely "written" tradition either, since its primary role occurs in ritual performance, sung as *inshad dini* (religious hymnody), and since it is frequently learned orally.

B. Problems in Sufi Authorship

A few examples may help to problematize the concept of Sufi authorship and to motivate the following discussion.

1. *Shaykh*[4] Muhammad 'Uthman (mentioned above) miraculously conveyed poetry to his disciples posthumously, often through dreams; the results were published (al-Burhani). The disciple receives no authorial credit, since he is considered to be merely a passive vehicle for a sacred text.

2. Contemporary members of his *tariqa* attribute a large corpus of poetry to the thirteenth-century saint *Sidi* Ahmad al-Rifa'i, although Western scholarly sources cannot confirm that he wrote anything at all (Margoliouth; Trimingham 37).

problematization, ethnographic investigation of Sufi poetic practice can proceed to supply a radically contrastive sociological concept of generalized author. This "interauthor," as I call it, is precisely the social and emic counterpart to the symbolic and etic intertext (formulated by Kristeva and many others). Where the insider (Sufi) sees a network of spiritual-social relations, transcending the individual author, as a distributed source of textual production, the outsider (critic) sees a network of symbolic-textual relations, transcending the individual text. Both concepts correspond to the relative backgrounding of the individualized author and text, within a broader network of Sufi social and symbolic relations, as compared to the secular Arabic literary tradition. Although (or, as we shall see, because) they are grounded in a traditional (pre-modern) mystical theology, such networks ensure a fluidity and superfluity of meaning, such that every "reading" can be different.

From this analysis, authorship in Sufi poetry appears as surprisingly postmodern, despite its putatively traditional worldview, whereas authorship (if not criticism) in contemporary Arabic secular poetry remains firmly modern.[2] This ironic twist thus calls into question the chronological sequence tradition/modernism/postmodernism so often deployed in contemporary theory.

A. Two Literate Poetic Streams in Contemporary Egypt

A kind of diglossia of literate poetry[3] as social practice prevails in Egypt today. Though the situation in the recent past was more complex, today it is not too much of an oversimplification to label two antagonistic discursive streams "secular" and "sacred." One is rooted in a discourse of secularist modernism, the other in Islamic traditionalism. These two streams implicitly incorporate each other through an oppositional dialectic (insofar as each tacitly seeks discursive domination over the other), reinforcing their differentiation and mutual segregation.

On the one hand, the secular poetic stream, resulting from the collision of traditional Arab poetics with European literary currents first imbibed in the nineteenth century, is strongly informed by Western aesthetics and secularism in its content, having become part of a homogeneous "global literary system" of production and consumption, in which an individualized author-function (as Foucault would have it) is central. In practice, its authors (despite Barthes) remain widely regarded as the creative geniuses from which literary culture must spring.

Authorship in Sufi Poetry

Michael Frishkopf*

The celebrated Sudanese *Shaykh* Muhammad 'Uthman 'Abdu al-Burhani, founder of a now-global Sufi order (*tariqa*),[1] passed away on April 4th, 1983; several years later, the *tariqa* published his collection (*diwan*) of sacred poetry, *Sharab al-wasl* [*The Drink of Union*] (al-Burhani). Each poem in this *diwan* carries the date of its composition, and poems are presented in chronological order. All of this seems perfectly ordinary. Somewhat less ordinary is the date of the first poem, April 13th, 1983, a full week after the death of its putative author. How can we understand such an enigma? What is the meaning of authorship for the Sufis?

I. Problems of Authorship, and Sufi Poetry

This article is an exploration of authorship, and related concepts of textuality and meaning, in Sufi poetry, based on more than five years' participant-observation research among Sufis, Sufi singers, and Sufi poets in Egypt. What I intend to do is to interpret the concept of authorship of Sufi poetry as Sufis themselves appear to understand it, without attempting to bracket their beliefs within the confines of a "higher" theory. Rather, I seek to trace the relation between their "emic" (insider) view, and the "etic" (outsider) theories propounded by Western literary philosophers and critics. An analysis of Sufi authorship may help in developing a theory of authorship for sacred literatures, and perhaps even contribute towards theories of authorship in general.

Conventional assumptions about authorship were most famously challenged by Roland Barthes in a highly influential article (Barthes, "The Death of the Author"), in which he melodramatically declared the "death of the author." But I rather follow Foucault ("What is an Author?") in problematizing the contours of authorship (the "author-function"), freeing "authorship" from necessary attachment to a singular concept of individualized creative genius. Spurred by such

entre vous, alors vous n'aurez pas tort de ne pas l'écrire, et prenez des témoins quand vous faites des échanges commerciaux; et nul dommage n'atteint le scripteur ou le témoin; et si ceci a lieu, c'est une déhiscence [une transgression] *de votre part, craignez Dieu, Il vous enseigne; et Dieu est connaisseur de toute chose.*

Le verset suivant présente le cas où il est impossible de trouver un scripteur-support essentiel du contrat et de l'écriture. A la place, Dieu propose la solution d'un gage touché et rendu lors de l'expiration de la dette.

Bibliographie

Sources françaises

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale.* Paris: Gallimard, 1966.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence.* Paris: Le Seuil, 1967.

____________. *Marges de la philosophie.* Paris: Minuit, coll. Critique, 1972.

____________. "Donner la mort". *L'éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don.* Colloque de Royaumont, décembre 1990. Paris: Métailié, Transition, 1992.

____________. *Foi et savoir.* Paris: Le Seuil, 2000.

Eco, Umberto. *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne.* Paris: Le Seuil, 1994.

Jabès, Edmond. *Le Livre des Questions I.* Paris: Gallimard, 1995.

Miquel, André. *L'événement. Le Coran: Sourate LVI.* Paris: Odile Jacob, 1992.

Nancy, Jean–Luc. "La déconstruction du christianisme". *Les études philosophiques* 4 (1998): 503-18.

Sources arabes

Mu'jam alfaz al-Qur'an. Le Caire: Dar al-Shuruq, 1981.

Al-Razi. *Al-Tafsir al-kabir.* Tome 32. Le Caire: Al-Matba'a al-Bahiyya al-Misriyya, 1934.

Al-Zamakhshari, *Al-Kashshaf.* Le Caire: Al-Matba'a al-Bahiyya al-Misriyya, 1924.

Al-'Adl, Sa'd 'Abd al-Muttalib. *Al-Hirughlifiyya tufassir al-Qur'an al-Karim.* Le Caire: Matba'at al-amal, 1999.

'Ali, Jawwad. *Tarikh al-'arab qabl al-islam.* Vol. VIII. Beyrouth: Dar al-'ilm lil-malayin, 1980.

Ibn Hazm, *Al-Ihkam fi usul al-ahkam.* Le Caire: Matba'at al-'asima, 1978.

verbes sont pris en leur sens parfait, sans complément direct, même si leur emploi courant requiert un tel complément, comme pour "créer", "enseigner", "voir", "lire", "transgresser", "interdire". De même des verbes comme "se détourner", "se rapprocher" exigent dans la plupart des cas une précision intransitive comme "se détourner de...", etc. Pour d'autres termes, nous avons un trait superlatif comme pour le cas de "ce qu'il ne sait pas" ou "le plus généreux". Quant au substantif *ruj'a* "le retour", c'est une forme accomplie du verbe *raja'a*, "retourner", prise ici au sens de Retour ultime, aboutissement final et infini.

[7] Pour les exégètes, le terme *'ajami* renvoie en général à ceux qui ne parlent pas l'arabe, les étrangers. Mais selon *Mu'jam alfaz al-Qur'an* (Dictionnaire des termes du Coran), ce terme signifie précisément "celui qui ne parle pas, qui ne produit pas de son, qui est muet; ou n'importe quel être humain ne produisant pas de langage compréhensible". Est *a'jam* aussi, par extension, "celui qui possède dans son langage une déformation rendant incompréhensible sa parole, qu'il soit arabe ou non" (412).

[8] Dans le chapitre 4 du tome 1 de son livre *Al-Ihkam fi usul al-ahkam*, intitulé "De l'apparition des langues", Ibn Hazm développe l'hypothèse d'un monolinguisme originel antérieur au plurilinguisme actuel: les diverses langues connues n'auraient été à l'origine qu'une seule langue. De là, il affirme qu'aucune langue n'a la précellence sur les autres, même si certaines communautés considèrent qu'elles possèdent une langue supérieure. Ibn Hazm précise que "Dieu n'a fait descendre le Coran en langue arabe que pour que le peuple du prophète le comprenne". Chaque prophète a reçu son message dans la langue de son peuple, et aucune langue n'est supérieure à l'autre.

[9] Autre présentation ou "transposition" dans II, 282: *Vous qui avez la foi, si vous êtes endettés pour un temps défini, écrivez la dette, et qu'un scripteur écrive entre vous avec justice, et aucun scripteur ne refusera d'écrire comme Dieu lui a appris, qu'il écrive et que lui dicte celui à qui revient le droit* [de toucher la dette], *qu'il craigne Dieu son seigneur et qu'il n'y* [dans l'enregistrement de la dette] *néglige rien; si celui à qui revient le droit est idiot ou faible ou ne peut pas dicter, que son tuteur, lui, dicte avec justice; et prenez comme témoins deux de vos hommes, s'ils ne sont pas deux hommes que ce soient un homme et deux femmes de ceux que vous acceptez comme témoins au cas où l'une des deux s'égarera l'autre lui rappellera; et les témoins ne refusent pas s'ils sont convoqués; et ne vous gênez pas de l'écrire* [la dette] *minime ou importante à son terme, ceci est plus équitable chez Dieu, plus correct pour le témoignage et pour éviter le moindre doute; ne fusse alors un commerce présent en activité*

'mikat' conjuguant une ponctualité temporelle et spatiale] *précis et que son seigneur lui parla, il dit: mon seigneur, fais–moi voir que je Te regarde* [expression aussi inusitée et particulière en arabe qu'en français]; *Il dit: tu ne Me verras pas, mais regarde la montagne si elle demeure à sa place tu Me verras; quand son seigneur se révéla à la montagne Il la terrassa et Moïse s'effondra foudroyé; quand il reprit conscience il dit: Dieu tout–puissant je me repens et je suis le premier des croyants.*

[2] Nous adoptons dans ce travail le terme "sujet" au sens de sujet de Dieu, sens donné en arabe par le terme *'abd* : qui adore, prie et se soumet à Dieu. Sens en fait étymologique du terme "sujet" en français: "ce qui est soumis, subordonné à" (cf. *Le Robert*), dans une acception humaine, en relation avec la sujétion, mais dénuée, pour l'arabe, de l'injustice ou de la violence.

[3] *Al-wahy* ou l'Inspiration divine qui a permis de faire parvenir le texte du Coran au prophète est en fait, d'après un *hadith* ou parole du prophète, le miracle particulier à Muhammad et à sa mission. Inspiration fondatrice, à l'origine du Livre et de l'Islam.

[4] La question de l'analphabétisme du prophète Muhammad a fait couler beaucoup d'encre depuis les écrits des premiers exégètes jusqu'à nos jours, "analphabète" étant pris par certains au sens de "n'ayant pas accès aux textes religieux déjà présents, à savoir la Torah et l'Evangile et non pas ne sachant ni lire ni écrire". Nous nous en tiendrons ici au sens donné par le texte même du Coran tel qu'il se trouve dans ce verset: être analphabète signifie ne pas réciter et ne pas écrire avec la main droite, donc ne pas avoir accès aux textes et à l'écriture. Pour plus de détails, cf. Jawwad 'Ali: *Tarikh al-'arab qabl al-islam* (Histoire des Arabes avant l'Islam), tome VIII: 90-110.

[5] Selon une étude très intéressante de la présence de termes étrangers dans le Coran, termes jusque là obscurs pour les exégètes et les linguistes arabes, le mot *'alaq* serait un terme égyptien ancien signifiant "la raison, la compréhension, l'entendement". La thèse de cette étude est que le texte du Coran est produit en langue arabe, mais maintient dans sa texture certains termes issus d'autres langues plus anciennes, comme par exemple les débuts énigmatiques de certaines sourates en pures lettres, épelées et sans signifiés évidents. Ici bien sûr, nous pouvons évoquer la thèse d'une langue originelle dont ferait partie la langue arabe. Et les termes "étrangers" seraient les traces de cette langue, gardées et maintenues par le texte du Coran (cf. al-'Adl, 30).

[6] Par "absolu" ici, nous entendons le sens "parfait" du mot (comme le souligne al-Zamakhshari pour le terme "le plus généreux"). Ainsi, les

le côté linguistique avec toutes ses implications), son aspect poétique (rythme, sonorités, "rimes", etc.) *et* enfin son sens, ses méandres, ses nuances, ses ramifications et toute la richesse sémantique de chaque signe, car comme le dit Miquel, "le Coran, texte lu, récité, psalmodié, avec son rythme et ses sonorités propres, est aussi, est d'abord, un texte de sens" (390). Nous nous contraignons donc à proposer simplement, le long de notre travail, une "présentation" des versets du Coran. Et, nous nous soumettons, avec Miquel toujours, pour affirmer: "Pas de texte plus souverain, plus libre de toute contrainte, de tout modèle, que celui–là" (390). Cette présentation en français de la sourate XCVI est la mienne. Dans cet article au croisement de la lecture personnelle et de la recherche academique, j'ai jugé préférable de rendre les citations coraniques dans ma langue et dans ma comprehension. Pour éclairer le sens tel que je le comprends, j'ai donné quelques précisions entre crochets.

(1) *Lis au nom de ton seigneur qui a créé*
(2) *Créé l'homme à partir de* 'alaq
(3) *Lis et ton seigneur est le plus généreux*
(4) *Celui qui a enseigné par le* calame [la plume]
(5) *Il a appris à l'homme ce qu'il ne savait pas*
(6) *Non l'homme transgresse* [abuse]
(7) *Quand il se voit se suffire*
(8) *C'est vers ton seigneur qu'a lieu le retour*
(9) *As–tu vu celui qui interdit*
(10) *Un sujet quand il prie*
(11) *As–tu vu s'il est guidé*
(12) *Ou s'il ordonne la crainte* [de Dieu]
(13) *As–tu vu s'il ment et se détourne*
(14) *Ne sait–il pas que Dieu voit*
(15) *Non s'il n'en finit pas Nous le tiendrons par le front*
(16) *Front menteur et fautif*
(17) *Qu'il convoque son clan*
(18) *Nous convoquerons les anges de l'enfer*
(19) *Non ne lui obéis pas et agenouille-toi et rapproche-toi*

Nous essayons donc de présenter là une "transposition" d'une langue en une autre, quitte à garder en suspense certains termes dans leur ambiguïté originelle, et quitte à se référer au corps même de notre lecture.

[1] Coran, IV, 164 : *Et des prophètes que Nous t'avons racontés avant cela et des prophètes que Nous ne t'avons pas racontés; et Dieu a parlé à Moïse de paroles.*

VII, 143: *Et quand Moïse est arrivé à Notre temps/lieu* [terme arabe

d'écrire et de recevoir une écriture comme étant un pacte, un contrat à remplir obligatoirement. Et le Livre-chef serait par excellence un livre atemporel, complètement extérieur et étranger à tout circuit historique. La lecture, elle, en établit la possibilité et la temporalité humaines par la ponctualité de sa réalisation. A chaque prise du livre-Coran s'effectue une lecture qui parsème l'espace-temps humain de la présence du sens. Cette mobilité et cette itération dans l'histoire et la géographie humaines font être, rendent possibles le Texte dans une réalisation virtuelle, particulière, en référence constante à un Présence unique.

Et se referme alors la boucle de la lecture sur ce qu'elle cherchait, à savoir le Sens, le texte lu, signifiant et donnant sens – en livre(s) ou en écriture(s). Elle se referme en une large ouverture de la structure même du lu et de l'être (se) cherchant à lire (dans) un texte donné, texte écrit *a priori* mais en présence continue, par la lecture, à l'infini. De se déployer ainsi, le lecteur lisant et l'écriture lue conjuguent l'ouverture de la recherche et la boucle du Retour. Et peut-être pouvons-nous terminer avec Jean-Luc Nancy et sa réflexion à propos d'une "autre" religion, d'une autre pratique – toujours dans le même:

> Il s'agirait de penser la limite (…), le tracé singulier qui "boucle" exactement une existence, mais qui la boucle selon le graphe compliqué d'une ouverture, ne revenant pas sur soi ("soi" étant ce non-retour même), ou selon l'inscription d'un sens qu'aucune religion, aucune croyance, aucun savoir non plus – et bien sûr, aucune servilité ni aucun ascétisme – ne peut saturer ni assurer, qu'aucune église ne peut prétendre rassembler et bénir. Pour cela, il ne nous reste ni culte ni prière, mais l'exercice strict et sévère, sobre et pourtant aussi joyeux, de ce qu'on nomme la pensée. (518)

Et, c'est la pensée, qui s'élance et s'épanouit alors dans la portée et l'élan de la voix qui brise pour toujours – *une fois pour toutes* –le silence et qui illumine pour donner à voir, à entendre, à saisir.

Notes

* Nous évitons, bien sûr et systématiquement, de parler de "traduction" de sourate, le concept même étant impossible à envisager, ici plus que nulle part ailleurs. Impossibilité de reproduire l'aspect formel du texte (surtout

de l'enfer). Cette écriture est un don reçu, don qui conditionne son récepteur, l'engage, espèce de contrat implicite dont doit répondre le débiteur.

Les deux genres de livres que nous avons pu voir dans le texte du Coran semblent être des conséquences logiques à ces deux formes d'écriture. Livre divin, supérieur, et livre personnel, répondant de son propriétaire. Mais en fait, la référence finale de ces livres et de ces écritures est unique, c'est la "mère du Livre" (XIII, 39: *Dieu efface ce qu'il veut et fixe; et chez Lui est la mère du Livre. Livre suprême donc en une Table conservée*. LXXXV, 21-22: *Mais c'est un Coran glorieux. En une Table conservée*). C'est le Texte dans toute sa pureté tel que le précise les versets (77) et (78) de la sourate LVI: *C'est un verbe* [qur'an] *généreux/dans un livre bien gardé*. Ici, le terme *qur'an* est assez ambigu comme le précise Miquel:

> Faut–il traduire, ici, *qur'ân* par "le Coran"? Le texte sacré de l'Islam, au moment où se fait cette prédication (pour cette sourate: à la Mekke), n'a pas encore reçu, de la part d'une communauté unanime, le statut et le nom que nous lui connaissons et reconnaissons. Et que dire de la traduction par "un Coran", littérale certes, mais encore moins recevable? Il faut, semble-t-il, prendre ici *qur'ân* au sens originel de lecture prêchée, annoncée alors comme telle avant de devenir la Lecture, *le* Coran. (…) Pureté originelle d'un livre non créé, pureté d'un contenu véridique et parfait, statut exceptionnel, grandeur généreuse du don exemplaire de Dieu à ses créatures…. (321-22)

Se trouvent donc, en ce Texte unique, le recensement absolu et la garde suprême du Tout (VI, 59: *Chez Lui sont les clés de l'inconnu que Lui seul connaît; et Il sait ce qu'il y a sur terre et sur mer, et nulle feuille ne tombe que Lui ne connaît, ni nulle graine dans les obscurités de la terre, ni nul humide* [chose] *ou sec qui ne se trouvent dans un livre évident*). C'est donc un Livre-source et un Livre-retour puisque tout en part et tout y revient, inscription dans l'indélébile. Et par là, l'écriture est écriture d'origine et d'aboutissement, pacte et gage, contrat et don, garde et témoignage. Les deux sens – si ce n'est tous les sens possibles – fusionnent en ce sens premier, apparemment élémentaire et prosaïque que nous avons lu dans la sourate II, verset 282. Ce verset le plus long serait ainsi le plus signifiant quant à tous les sens

Selon un autre axe, l'écriture est le pouvoir unique de Dieu. C'est un pouvoir absolu d'engagement, de sceau imposé, de marque et de responsabilité. Il est exprimé par l'expression d'"écrire sur/en/pour quelqu'un". Cette écriture est un sceau indélébile, posé par Dieu et engageant, rendant responsable tel ou tel être humain. Nous le retrouvons dans le texte sous différentes formes, mais sa forme absolue, la plus pure et la plus supérieure est celle de Dieu s'engageant, obligation suprême du Pouvoir: *Dieu a écrit sur Lui-même la pitié* (XI, 12 et 54). Il s'est engagé à, Il a décidé d'être compassion et pitié, pardon absolu. Car Il *est* miséricorde et absolution. *Il est le Pardon*. Ecriture majeure et absolue de Dieu à partir de laquelle se développe l'autre axe de l'écriture:donner aux humains des formes particulières de leur être, des engagements, des responsabilités dont ils doivent répondre. Ainsi, Dieu a écrit à certains une terre, un pays, comme le dit Moïse à son peuple: *Mon peuple, entrez en terre sainte que Dieu vous a écrite...* (V, 21), appel lancé mais refusé, rejeté, écriture non assumée, quitte à en payer le prix.

De même, Dieu a écrit pour les croyants certaines obligations pour parfaire leur pratique religieuse, comme dans V, 32: *Pour ce, Nous avons écrit sur* [pour] *les fils d'Israël que quiconque tue une âme sans qu'elle soit fautive de meurtre ou de dégât sur terre c'est comme s'il avait tué tous les gens, et quiconque lui* [à une âme] *permet la vie c'est comme s'il avait permis la vie à tous les gens* et dans V, 45: *Nous leur y* [dans la Torah] *avons écrit que âme pour âme, œil pour œil, nez pour nez, oreille pour oreille, dent pour dent et les blessures en dette de justice; qui en fait alors aumône* [ou dispense de cette dette] *c'est une dispense et qui ne juge pas par ce que Dieu a fait descendre, ceux-là sont les injustes*. De même, les pratiques de la religion sont écrites pour les croyants: *Vous qui croyez, il vous a été écrit le jeûn comme il a été écrit à ceux qui vous ont précédé, pourvu que vous craignez* [Dieu] (II, 183); *Il vous a été écrit le combat; c'est détestable pour vous, pourvu que vous détestez une chose qui vous soit un bien et pourvu que vous aimez une chose qui vous soit un mal: et Dieu sait et vous ne savez pas* (II, 216). L'écriture là est un engagement, une responsabilité endossée (d'où écrire sur, pour). Responsabilité morale – volontairement acceptée ou non – en rapport parfois avec l'essence même de la foi, et parfois avec l'étant même de la créature (XXII, 2: *Et parmi les hommes il y en a qui discutent en Dieu sans savoir et qui suivent tout Satan rebelle* (3) *Il lui* [à Satan] *a été écrit que quiconque le suivra, il l'égarera et le guidera vers la souffrance*

de la première sourate capitale du Coran (après la sourate de "l'Ouverture", incipit du Livre) semble présenter un cas à part, marginal, de l'écriture de par sa particularité et son élémentarité. Mais en fait, nous reconnaissons, là, dans les instances de ce "cas particulier" *toutes* les instances de l'écriture – en son sens le plus large – telle que la conçoit le texte du Coran et comme nous le verrons maintenant.

Dans le texte coranique, *écrire* prolifère selon deux axes. Le premier de ces axes est celui de l'écriture matérielle, comme nous l'avons déjà noté plus haut: écrire *sur* (par exemple en VII, 145: *Et Nous lui* [Moïse] *avons écrit sur les Tables de toute chose comme sermon et en détail pour toute chose* ... et en XXI, 105: *Et Nous avons écrit dans le Zabour*... et en VII, 157: *Ceux qui suivent le messager prophète analphabète qu'ils trouvent inscrit dans la Torah et l'Evangile*...), *écrire avec* (par exemple en VII, 79: *Gare alors à ceux qui écrivent le livre par leurs mains puis disent: ceci est de Dieu pour gagner un prix modeste*... et même sens en II, 79: *Gare à eux alors de ce que leurs mains ont écrit*... et en LXVIII, 1: *Noun et par le* calame [la plume] *et par ce qu'ils alignent* [ce qu'ils écrivent sur les lignes]), *écrire un témoignage* pour le garder dans l'au-delà, et cette écriture-là est intermédiaire entre production et acte humains et pouvoir divin (par exemple en III, 181: *Dieu a entendu le discours de ceux qui ont dit: Dieu est pauvre et nous sommes riches; Nous écrirons ce qu'ils ont dit et leur massacre des prophètes injustement*... et en XXXVI, 12: *Nous ressuscitons les morts et Nous écrivons ce qu'ils ont présenté et leurs traces, et toute chose Nous l'avons enregistrée dans un texte-chef évident* ... et en III, 53: *Notre seigneur, nous avons cru en ce que Tu as fait descendre et nous avons suivi le messager, écris-nous donc parmi les témoins* ... et en XLIII, 19: *Et ils ont fait des anges, qui sont des sujets du Miséricordieux, des femelles; ont-ils vu leur création* [de ces anges]*?; leur témoignage sera écrit et ils en répondront*). Ecrire en ce sens est de même employé au passif: se faire écrire par quelqu'un (comme en XXV, 5: *Et ils ont dit: légendes des premiers qu'il* [le prophète] *s'est fait écrire, car elles lui sont dictées nuit et jour*). L'écriture sur cet axe, est enregistrement, inscription pour la garde et le classement, sorte d'engagement et de contrat (pour un bilan final?). Cette écriture-là peut aussi avoir lieu *à partir de*. Donc, elle réfère à une origine, une source première qui l'alimente et lui donne sa raison d'être (comme en LII, 41: *Ou bien possèdent-ils l'inconnu et alors ils écrivent*, ceci dans une série de versets énumérant des défis lancés par Dieu à ceux qui démentent le prophète) et verset repris identiquement en LXVIII, 47.

n'avons le savoir que de ce que Tu nous a appris; Tu es Celui qui sait le plus sage (32). *Il a dit: Adam informe-les de leurs noms, et ainsi quand il les a informés de leurs noms Il a dit: ne vous aï-Je pas dit que Je sais l'inconnu des cieux et de la terre et Je sais ce que vous manifestez et ce que vous étouffez* (33) (sourate II). Et, comme résultat de cette supériorité donnée à l'homme, tous les anges, sauf Satan, s'agenouillent devant lui. Reconnaissance et adhérence des uns et responsabilité des autres – les humains – la science est alors un don faisant être supérieur. Et par là, l'homme acquiert le langage pour communiquer, lire, écrire, reconnaître et énoncer.

3. b. Quel livre? Quelle écriture?

Dans le Coran, l'homme lit dans deux livres possibles: le Coran, les livres divins et le livre personnel (livre dans lequel s'inscrit le propre de chacun). L'écriture, elle, dépasse le livre et le transgresse. Car "écrire" dans le texte du Coran est une activité qui s'inscrit sur deux plans. "Ecrire" a son premier sens, matériel et commun d'écrire avec un outil sur une surface de réception pour garder. Inscription donc *sur* et *par*, *pour* sauver au-delà du temps et de l'espace. Cette écriture prolifère et se dissémine sur une large étendue. Elle a lieu, très prosaïquement, dans le verset qui instaure l'importance d'enregistrer toute dette, fût-elle minime, pour établir la justice entre les gens. Dans le plus long verset du Coran (II, 282)[9] sont inscrits tous les aspects de cette écriture capitale (car elle sauve de l'injustice), et sont alors enseignées les procédures par lesquelles doit passer le scripteur, *katib*, pour enregistrer les clauses du contrat, la dette, les droits du créancier et du débiteur. Toutes les instances sont là présentes: la dette, l'endettement, l'écriture, le scripteur, la dictée, le débiteur, le créancier, les témoins, le témoignage, le rappel, la mémoire et le pardon au cas où le créancier laisse tomber la dette. Et, couvrant le tout, sont présents Dieu, principal témoin et créancier, et la justice dans le cadre de la responsabilité.

Ecrire ici est présent sous une forme élémentaire d'un engagement et d'une garde, présence unique d'ailleurs dans le texte quant à la forme (verset le plus long), au signifié (la matérialité de l'écriture) mais aussi quant à la présence unique de l'actant scripteur. Le scripteur n'est présent nulle autre part dans le texte du Coran. De même le verbe "écrire" à la troisième personne du singulier (il écrit) est présent uniquement dans ce verset comme activité du scripteur écrivant selon les règles et la justice de Dieu, sous la dictée des protagonistes et la présence des témoins. Ce statut et cette forme "primaires" de l'écriture dans la clôture

C'est que les langues ne peuvent pas être nées par convention, puisque, pour en accorder les règles les hommes auraient eu besoin d'une langue qui précède celles-ci; mais, si cette langue existait, pour quelle raison les hommes auraient-ils dû se donner la peine d'en construire d'autres, entreprise injustifiée et pénible? Il ne reste pour Ibn Hazm qu'une seule explication: la langue originaire *comprenait toutes les langues*.

La division successive (que le Coran voyait déjà, d'ailleurs, comme un événement naturel et non comme une malédiction (...) n'a pas été provoquée par l'invention de nouvelles langues, mais par la fragmentation de cette langue unique qui existait *ab initio* dans laquelle toutes les autres étaient contenues ....

Essayons d'accepter cette suggestion qui nous vient de loin. La langue mère n'était pas une langue unique, mais l'ensemble de toutes les langues. (396–97)

Benveniste et Ibn Hazm (et Eco) se rejoignent donc pour reconnaître l'essentialité du langage et d'*une* langue à l'être humain. Le plurilinguisme actuel devant être compris comme étant une diversité dans le même afin de permettre à l'homme d'exister dans une dynamique de l'échange et de la différence (*Vous les hommes Nous vous avons créés de mâle et de femelle et Nous vous avons fait être peuples et tribus pour que vous vous connaissiez; le plus supérieur d'entre vous est le plus pieux* [craignant Dieu]*; Dieu est Celui qui sait, le connaisseur* [XLIX, 13]).

L'homme possède alors essentiellement la parole et dans la même "essence" il possède le savoir. Car Dieu a donné à l'homme, dès son origine avec Adam, la parole et la science, le situant ainsi à un degré supérieur à toutes les autres créatures, même aux anges, pour en faire son *khalifa*, son représentant sur terre. Supériorité et originalité – donc responsabilité – de la créature humaine par le savoir et par la foi de Dieu en ses sujets: *Et quand ton seigneur a dit aux anges: J'ai fait être sur terre un khalifa* [un lieu-tenant], *ils ont dit: Tu y* [sur terre] *fais être qui la détériore et y répand le sang alors que nous Te vénérons en te remerciant, en te sanctifiant; Il a dit: Je sais ce que vous ne savez pas* (30). *Et Il a enseigné/appris à Adam tous les noms puis Il les a présentés aux anges et a dit: informez-Moi des noms de ceux-ci si vous êtes sincères* (31). *Ils ont dit: par ta vénération nous*

produit, par ce mouvement, une dynamique impliquant *et* la mémoire *et* le livre, tous deux structurants et structurés.

3. a. Qu'en est-il de la langue?

Si nous considérons toutes les récurrences du verbe "lire", nous pouvons voir que la lecture, quand elle n'est pas absolue (sourate XCVI), elle est lecture de deux livres possibles: le Coran et le livre personnel. Mais "lire", il ne faut surtout pas l'oublier, est originairement en relation essentielle avec la langue (lire en quelle langue?) et avec le savoir. La sourate XCVI en avait présenté l'aspect fondamental en établissant le lien avec "apprendre quoi" et apprendre pour écrire, en écrivant. Comme le précise Benveniste:

> Le langage est dans la nature de l'homme, qui ne l'a pas fabriqué. Nous sommes toujours enclins à cette imagination naïve d'une période originelle où un homme complet se découvrirait un semblable, également complet, et entre eux, peu à peu, le langage s'élaborerait. C'est là pure fiction. Nous n'atteignons jamais l'homme séparé du langage et nous ne le voyons jamais l'inventant. Nous n'atteignons jamais l'homme réduit à lui-même et s'ingéniant à concevoir l'existence de l'autre. C'est un homme parlant que nous trouvons dans le monde, un homme parlant à un autre homme, et le langage enseigne la définition même de l'homme. (259)

Le langage est ainsi essentiel à (avec) l'homme. Du don de son être et de son existence dépend le don du langage et du savoir. Mais quoi de la langue? En quelle langue a-t-il *d'abord* eu accès au savoir, à la communication? Puisque nous parlons de Texte, de message, de Révélation, d'écriture et de science, il nous faut penser, au moins, l'esquisse de la problématique d'une langue originelle. Nous ne prétendons aucunement résoudre cette problématique, mais nous nous devons de la poser: quelle serait cette langue à l'origine de toutes les langues et du savoir en général et pourquoi cette variété en ce qu'on reconnaît actuellement comme le "phénomène de Babel"? Une hypothèse semblant assez plausible et présentant en réalité un aspect véritable de l'essentialité d'*une* langue originelle s'offre à nous. Cette hypothèse est celle d'Ibn Hazm, présentée et commentée par Umberto Eco:[8]

ceux qui préviennent (verset 194) – *En langue arabe évidente* (verset 195) – *Et ceci est dans les Livres des prédécesseurs* [des premiers] (verset 196). Donc pro-nom pour un Nom non précisé. Ces trois occurrences (7, 8, 9) semblent former un noyau du dispositif, focalisant en son centre (8) les instances de la lecture et de la production d'un Livre structuré, donné à tous. Les occurrences 7 et 9 présentent une extension du divin, de la sacralité du livre. Défi lancé par les contestataires ou livre-déposition, inspiration, hors-livre, plutôt message et Texte supérieur, "descendu", déplacé d'un lieu supérieur vers des lieux inférieurs: la terre, les hommes, le cœur du prophète. Strates relativement disposées selon une répartition "autre".

La troisième section de la série de 17 occurrences s'étend de la dixième à la quinzième. Cette dernière est "Nous te ferons", ordre, vérité et fait accompli *de par* son énonciation. De même, comme nous l'avons vu, le verbe "lire" est en rapport de génération, de production du processus de la mémoire. Lire pour garder donc, parachèvement d'un trajet de lecture, production dynamique, mais aussi retour et rappel d'une garde originelle. La lecture dans cette troisième section est surtout lecture du Coran sauf pour la dixième occurrence où elle est lecture du livre personnel, élevé au statut d'un livre de délivrance, livre positif, donné à lire par son propriétaire aux autres, aux témoins du Jour Dernier.

Ainsi nous pouvons lire une structure particulière de ces 17 occurrences réparties régulièrement obéissant à un ordre et dépendant pour chaque section d'une certaine homogénéité. Structure virtuelle, comme toute structure d'ailleurs, mais en fin de compte, nous lisons, là, un ordre du livre. Ordre au sens d'organisation et de structure par le maître de l'œuvre, et ordre aussi au sens d'injonction à lire une ponctuation, certaine et signifiante, par le maître toujours. Et, lire jette alors la lumière sur l'objet de lecture, le texte dans toutes ses dimensions, comme il établit le lien avec l'écriture par le calame.

3. Lire/écrire le livre

Le "Lis", impératif double comme incipit de la Révélation et plus tard invaginé dans le texte, est un énoncé à double portée créant un mouvement bien particulier. Il rompt le silence, déclenche la Parole et met en place un Texte. Mais *du même mouvement*, il est situé à la fin de ce texte et en dernier lieu de l'énonciation du verbe "lire". L'incipit de la sourate XCVI établit ainsi une boucle de récupération, d'agencement, d'extension et de développement du verbe "lire". Et il

qui est caché. Par là, n'oublie pas absolument, mais oublie dans l'ordre du dispositif instauré par Dieu. Et, *Rappelle si le rappel est utile* (10) – *Se rappellera celui qui craint* (10) – *Et l'évitera le plus malheureux* (11). Et enfin: *Ceci est dans les premières Tables* (18) – *Les Tables d'Abraham et de Moïse* (19). Fin de la sourate. La lecture est donc un dispositif bien agencé, en relation intrinsèque et nécessaire avec la dynamique de la mémoire. La dictée se fait selon un *ordre* comprenant *et* mémoire *et* oubli. L'une est nécessaire à l'autre, l'une conditionne l'autre, l'une n'est pas possible sans l'autre. Ainsi la lecture mène à ce double nécessaire, mémoire/oubli, pour susciter le rappel (tout n'est-il pas déjà en mémoire?) car tout est *déjà* inscrit dans les premières Tables. Ecriture unique, de source, revitalisée et ressourcée par la lecture, la mise en action du dispositif et de sa dynamique mnémotechnique, par la répétition.

16. et 17. Et nous aboutissons ici à la double finale du verbe "lire" à l'incipit de la Révélation du texte coranique: sourate XCVI, versets 1 et 3. Ce double impératif, absolu et intemporel, amorce, récapitule, parfait, et parachève toute la composition de l'activité de lecture. Comme nous l'avons vu plus haut, le double "Lis" conjugue la foi (au nom de Dieu) et la science (Qui a enseigné) et appelle la plume et l'écriture. Lire pour inscrire un texte déjà "écrit", "texte premier", pour le garder ici-bas et le donner incessamment et infiniment aux lecteurs.

Après cette revue de toutes les occurrences du verbe "lire", nous pouvons, là, déceler un trajet et une structure ayant un sens (au double sens de ce mot: direction et signification) et donnant sens pour la prise du texte comme Tout. Si nous mettons à part les deux dernières occurrences (sourate XCVI) au statut particulier (deux impératifs absolus), nous avons une série de 15 mentions du verbe "lire" en activité avec leur contexte. Le noyau de cette série serait la huitième occurrence (XVII, 106). Les six premières mentions débutent avec le verbe "lire" au passif puis alternent régulièrement, comme objet de lecture, le Coran (occurrences 1, 3, 5) et le livre particulier, propre ou demandé par certaines personnes (occurrences 2, 4, 6). La septième occurrence présente comme objet de lecture "un" livre divin, commandé par les contestataires, qui n'est bien sûr pas le Coran (car ils n'y croient pas). Dans la neuvième occurrence, nous avons le verset elliptique (XVI, 199) où le pronom personnel complément (le) ne renvoie pas explicitement au Coran mais à *Une déposition* [un apport qui a été descendu] *du seigneur du monde entier* (verset 192) – *Descendue par l'âme fidèle* [l'ange Gabriel] (verset 193) – *Sur ton cœur afin que tu sois de*

Coran durant une portion de la nuit, lecture en solitude, sans témoins, activité de foi au plus intime de la vie humaine. Le mode ici est l'impératif, mais pluriel et associé à un "donc", impliquant toutes les difficultés d'une telle lecture. Le texte lu, en prière, est bien sûr le Coran.

13. Dans le verset 18 de la sourate LXXV, Dieu assure: *Et quand nous le lisons suis sa "lecture"*. Le terme "lecture" ici est *qur'an* et non *qira'a*, qui est le substantif courant du verbe *qara'a* (lire). Ainsi le Coran est le texte de lecture par excellence–ou alors le texte lu n'est que le Coran. Ce verset est en relation avec la situation d'énonciation et de dictée du Coran. Le verset précédent précisait au prophète de ne pas s'empresser pour retenir par cœur: *Ne fais pas bouger ta langue pour t'empresser à le lire*. Cette pondération recommandée de la lecture est un conseil assurant que *le texte est là*, le prophète ne peut pas le rater, le perdre. Il suffit d'avoir confiance, foi, de répéter après avoir écouté. Ici, l'assimilation de "lecture" à "Coran" n'est pas un simple fait de langue, les deux termes étant corrects. Mais c'est pour instituer que par la lecture-réception du prophète à la suite de la lecture-énonciation de Dieu par l'intermédiaire de l'ange Gabriel, le texte est Coran, texte absolu, de lecture finale.

14. Le verbe "lire" est mentionné une fois de plus au passif, sans sujet dans le verset 21 de la sourate LXXXIV: *Et quand leur est lu le Coran ils ne s'agenouillent pas*. Ces infidèles n'ont pas la foi et ne reconnaissent pas la proximité à Dieu dans le fait de s'agenouiller. Le verset précédent posait la question: *Qu'ont-ils à ne pas croire*. Foi et lecture sont toujours ainsi en relation, dans un retour, à genoux, vers Dieu.

15. Dans le verset 6 de LXXXVII: *Nous te ferons lire, n'oublie donc pas*, l'impact de la lecture est là en son apogée. Le futur allié à la formule "Nous te" implique une volonté incontournable. C'est un ordre et une évidence. C'est une lecture, fait accompli, pour la mémoire, la garde. La mémoire (n'oublie pas) est là absolue. Cette sourate, vers la fin du Livre, débute par: *Vénère le nom de ton seigneur le plus supérieur*. Même coordination du superlatif absolu avec l'intime de la relation par le possessif. Dans cette sourate, l'incipit – assez proche de celui du début de la Révélation (sourate XCVI) – développe une dynamique et une stratégie de la mémoire en relation avec la lecture. Ainsi ce verset 6 *impose*, conjugue inextricablement le faire-lire avec le rejet – par la négation – de l'oubli. Le verset suivant (7) introduit une exception (donc la possibilité de l'oubli mais sous certaines conditions): *Sauf ce que Dieu veut; c'est Lui qui sait le déclaré et ce*

à *tous* les hommes: croyants *et* non-croyants. Synthèse ici des catégories de récepteurs mais aussi accomplissement du dispositif de lecture. Dispositif achevé, perfectionné par la mise en évidence de tous ses éléments, de toutes ses instances. Le Sujet du don, son Origine, est souligné en début et en fin de verset: Nous l'avons structuré–Nous l'avons fait descendre.

9. Le verset 199 de la sourate XXVI présente le verbe "lire" dans un rejet: *Qu'il le leur lise ils n'y croient pas.* Les pronoms remplacent des termes absents, présents dans les versets précédents mais non précisés ici, à savoir le prophète (il), le Coran (le, y), ceux qui ne parlent pas de façon compréhensible (ils).[7] Le verset est composé d'absences rendant ainsi le contexte essentiel pour la compréhension. La différence d'un "langage compréhensible" est présentée comme un obstacle à la lecture, et non pas la différence de peuple ou de langue. Car dans les versets précédents, il a été précisé que les savants des fils d'Israël (peuple et langues autres) avaient déjà la preuve de la légitimité de Muhammad et de son message – et y croyaient. L'absence de langue arabe n'est donc pas l'absence du moyen de croire, car le verset précise "ils ne le croiront pas" et non "ils ne le comprendront pas".

10. Dans la sourate LXIX, nous lisons au verset 19: *Quant à celui qui a reçu son livre avec sa main droite, il dit: tenez lisez mon livre.* La lecture ici est toujours du livre propre, tenu en main droite, lors du Jour Dernier. C'est le Jour de l'Evidence, où tout paraît dans sa vérité, inscrit, pour le perdant comme pour le gagnant. Ce dernier serait alors soulagé de pouvoir donner à lire un livre qu'il sait positif.

11. et 12. Dans le long verset 20 de la sourate LXXIII, nous avons une double et identique mention du verbe "lire": *Ton seigneur sait que tu te lèves* [pendant une période] *moins des deux tiers de la nuit, sa moitié et son tiers, ainsi qu'un groupe de ceux qui sont avec toi; et Dieu juge* [bien] *la nuit et le jour et il a su que vous ne pourrez pas évaluer* [la juste portion de la nuit]*; Il pardonne donc; lisez alors ce qui vous est possible du Coran, Il a su qu'il y aurait parmi vous des malades; et d'autres qui travaillent la terre cherchant les biens de Dieu; et d'autres qui combattent dans la voie de Dieu; lisez donc ce dont vous êtes capables, faites la prière, donnez l'aumône, prêtez à Dieu d'un prêt généreux, et ce que vous présentez de bien à vous–mêmes, vous le retrouvez chez Dieu en bien et en meilleure gratification; repentez–vous à Dieu car Dieu est Celui qui pardonne le Miséricordieux.* La lecture ici est présentée comme devoir religieux équivalent à la prière et à l'aumône, c'est la lecture particulière du

qu'on ne peut voir car caché; et il est possible aussi que ce soit un voile couvert d'un voile, voilé par d'autres voiles" (al-Zamakhshari, II, 451). Voilant/voilé, isolant/isolé, le même geste répartit croyants et non-croyants par l'effet de lecture du Coran. Ce blocage par/lors la lecture est en fait une rupture de réception. Seuls sont, seuls peuvent être récepteurs ceux qui croient, qui veulent écouter sans renier *a priori*, et non pas ceux qui refusent déjà d'adhérer donc ne *peuvent* pas écouter. Récepteur isolé s'isolant.

6. Toujours dans la même sourate XVII, le verset 71 donne à lire: *Le jour où Nous inviterons tous les gens par leur chef, celui à qui sera donné son livre par sa droite, ceux-là lisent et ne sont aucunement injustement jugés.* En ce Jour Dernier, la possibilité de la lecture sera restreinte à une catégorie de "lecteurs". Et, il y aura différenciation par la main qui tient le livre. Ceux qui le tiendront par la main droite seront dans la droite voie et pourront avoir accès à la lecture. Conditions bien particulières de cette situation unique de lecture finale. La marque – la main droite – signe la différence et donne le pouvoir d'accéder à un statut privilégié: voir et lire. Statut hérité de leur vie sur terre, et le verset suivant spécifie: *Celui qui a été aveugle là* [sur terre] *est aveugle le Jour Dernier et en pire errance* (verset 72).

7. Dans le verset 93 de la même sourate, nous lisons: *Ou bien tu* [Muhammad] *possèdes une maison ornée ou tu t'élèves dans le ciel et nous ne croirons à ton élévation que quand tu fais descendre sur nous un livre que nous lisons; dis: Honoré soit mon seigneur, ne suis-je autre chose qu'un humain messager.* La lecture ici est condition de défi, celui d'un livre–miracle, preuve de la réalité divine demandée par les contestataires. Justement ceux–ci, qui refusent *a priori* et façonnent de faux arguments, demandent un livre descendu du ciel, déposé par le prophète pour prouver sa relation avec le pouvoir divin. Défi lancé par des non-voyants qui ont *déjà* décidé de ne pas voir, mêlant foi et preuve matérielle, qui demandent du divin en puissance de l'humain. Cette confusion est bien sûr une condamnation sans retour.

8. La dernière mention du verbe "lire" dans cette sourate est un aboutissement, un achèvement par la lecture du texte (verset 106): *Et un Coran que Nous avons structuré pour que tu le lises aux gens avec précaution et Nous l'avons fait descendre absolument.* Dans ce verset capital se trouve la lecture comme but d'un texte dont sont précisés le mode d'énonciation (la structure), les récepteurs (tous les hommes), le but (lire avec précaution) et bien sûr le geste du don. Ainsi les "aveugles" déjà cités sont des non-voyants volontaires car ce texte est donné

lapidé. Lecture du Coran encore une fois, et conditions du pacte de lecture: comment lire, comment amorcer la lecture, contre et envers qui. Conditions réparties ainsi dans la première et la troisième mentions. Le lecteur, là, est un "tu" virtuel, n'importe qui ayant accès au texte, cherchant lecture mais aussi cherchant à bien lire en rejetant le pouvoir de Satan, seul opposant à la piété. Ce rejet et cette interdiction sont justement rendues possibles par la présentification, l'évocation par le nom de Dieu.

4. Le verbe "lire" est présent ensuite dans la sourate XCVII, verset 14: *Lis ton livre, tu es surtout responsable aujourd'hui de toi–même*. Le livre lu ici est le livre personnel dont chacun est chargé le Jour du jugement. La responsabilité est alors absolument personnelle: chacun par la lecture de *son* livre – sa vie, ses actes, etc. – est actant et juge. C'est le moment de vérité et de responsabilité. Mentir est *impossible*, chacun répond de soi dans la vérité par *son* livre. Le possessif ici est d'adhérence au livre qui est le soi, le même de l'étant, mais révélé et enregistré. Livre intime et particulier, "ton livre" est le lieu d'inscription strictement personnel et chacun est obligatoirement lecteur de son propre livre. Assimilation finale de l'écriture à la lecture, c'est le jour de publication de chaque livre personnel. Le mode dans ce verset est l'impératif, avec la précision de l'objet de lecture. D'ailleurs ce "tu" est multiplié dans le verset, sollicité avec insistance (4 occurrences en 7 mots). Le sujet, lieu d'adresse, est ainsi presque agressé, amplifié par l'adéquation du livre et de la lecture à leur sujet en ce lieu/moment ultime de la Rencontre finale.

5. Dans la même sourate (XVII), nous avons la mention suivante du verbe "lire" (verset 45): *Et quand tu lis le Coran Nous faisons en sorte qu'il y ait entre toi et ceux qui ne croient pas au Jour Dernier un voile isolant/isolé*. Et justement, ce lieu/moment de rencontre finale, le Jour Dernier, est partie intégrante de la foi du croyant. Lire le Coran établit alors, par le pouvoir de Dieu, une séparation entre croyants et non-croyants. "Tu" est toujours le sujet-lecteur dissocié des "autres" – les non-lecteurs, les non-croyants – par le pouvoir de la lecture. Le pouvoir du "Nous" ici, est pouvoir transcendant au texte et à ses lecteurs mais, simultanément, émanant du Texte. Et c'est ce dernier qui établit la ligne de partage: excluant et isolant. D'où l'ambiguïté et la richesse du terme "isolant/isolé", *masturan*. Car le voile, en général, a pour fonction de cacher, d'isoler du regard. Or ce voile-ci est cachant mais aussi caché, voilé aux regards. Dilemme étrange, qui pose problème aux exégètes: "On a dit que c'est un voile

retrouver aussi ce qu'il recherche, ce qui le travaille, ce qu'il peut perdre en cours de route pour un moment, ce qu'il n'a jamais su et qu'il retrouve là, etc.).

1. Commençons par relever dans le texte du Coran toutes les occurrences du verbe "lire", *qara'*. La première fois où "lire" apparaît c'est dans la septième sourate, verset 204: *Et si* [quand] *le Coran est lu, écoutez–le donc et appliquez–vous à l'entendre peut–être seriez–vous absous.* En premier lieu s'installent donc l'objet principal de la lecture (le Coran), les récepteurs et le mode de réception. Ce texte, même s'il est poétique et harmonieux, n'est pas une musique, une pure organisation de sons, une harmonie, une parole énigmatique écoutée de façon sacrée, sans compréhension et sans bonne réception. Mais il y a une insistance sur "écoutez" et "écoutez attentivement" afin d'atteindre la miséricorde, le pardon absolu. Ecouter est en relation intime, ici, avec comprendre, bien recevoir. La forme grammaticale en valeur ici est le passif, car le lecteur, lui, est récepteur, laissant la première place à l'acte même–et la qualité de cet acte–de lecture et d'écoute. Et place aussi à Celui qui pardonne, absout. Celui dont la présence est mise en valeur dans le verset suivant (205): *Et évoque ton seigneur en toi pieusement, en secret, sans déclarer à haute voix à toutes les heures du jour…* Récepteur absolu et final de toute lecture.

2. La deuxième occurrence du verbe lire se trouve dans X, 94 : *Si tu* [Muhammad] *doutes de ce que Nous t'avons apporté questionne donc ceux qui lisent le livre avant toi; tu as reçu la vérité de ton seigneur, ne soit donc pas des hésitants.* Ici c'est la lecture de ceux qui détiennent déjà un livre, à savoir les juifs et les chrétiens. Nous noterons en passant un fait capital dans le texte coranique, à savoir la présence massive des livres religieux premiers, la Torah et l'Evangile. Et, c'est dans ces livres d'ailleurs que se trouve l'indication de la venue de Muhammad (VII, 157: *Ceux qui suivent le messager prophète analphabète qu'ils trouvent inscrit chez eux dans la Torah et l'Evangile…*) . Ainsi ce texte, le Coran inscrit et garde ceux qui le précèdent étant tous de source unique.

La lecture de ce verset est lecture dans d'autres livres divins pour confirmer, surmonter le doute. Lecture de référence à l'autre/même. Croire pour le musulman est un tout indissociable, embrassant tous les messages monothéistes dans leur vérité et les confirmant.

3. La troisième mention du verbe "lire" est dans la sourate XVI, verset 98: *Quand tu lis donc le Coran invoque Dieu contre Satan le*

tive {(verset 1) *Lis*,(verset 3) *Lis*, (verset 5) *ce qu'il ne sait pas*, (verset 19) *s'agenouiller*, (verset 19) *se rapprocher*} et de l'homme abusant et transgressant, donc dans sa vérité négative {(verset 6) *transgresse*, (verset 7) *se suffire*, (verset 9) *interdire*, (verset 13) *mentir*, (verset 13) *se détourner*}.[6] Dans l'intersection de ces trois axes "extrêmes" – et parfaitement égaux du point de vue structural – se croisent la volonté et le pouvoir de Dieu avec les comportements et les volontés des humains, leur réception du Don, sous tous les aspects possibles.

C'est ainsi qu'à partir de la lecture, prescrite, dictée et effectuée continuellement, puisque le texte la répète jusqu'à nous maintenant, surgira l'étant de l'homme dans sa pluralité, son adhésion et son refus, sa reconnaissance et ses abus. Mais la boucle est refermée – dans l'ouverture – par le rapprochement en dernier verset vers Dieu, Source, Origine et lieu de Retour.

2. Lire en extension

Mais le verbe "lire" n'est pas employé uniquement dans cette sourate. Son emploi s'étend à d'autres lieux du texte coranique. La lecture de ces lieux nous semble être l'indice d'un trajet important de cette activité génératrice et importante qu'est la lecture dans la pratique religieuse islamique. Trajet qui a une structure propre assez particulière, mais surtout trajet qui nous permet de mieux cerner le sujet et l'objet de la lecture dans le Coran. Car lire n'est intransitif, absolu, comme nous venons de le souligner, que dans l'impératif liminaire de la Révélation (sourate XCVI). Autrement, "lire" a *toujours* un objet, une forme grammaticale (passif ou actif, singulier ou pluriel, etc.), et un sujet. Nous suivrons alors pas à pas, au plus proche des mots, cette extension du verbe "lire" dans le texte.

De prime abord, il faut souligner que la lecture ne se trouve dans le texte coranique que sous sa forme verbale. Ainsi il n'y a ni lecteur ni texte lu. Sauf bien sûr le terme *qur'an*, substantif dérivé du verbe *qara'a*, livre de lecture, livre lu. Nommer ainsi ce texte de base de l'Islam, le Coran, c'est lui donner déjà des marques, des traits et des aspects de cette religion pratiquée dans la lecture, le déchiffrage, la réflexion, l'itération, la répétition, la recherche, la découverte, l'ajustement ... Bref, tous les sèmes en relation avec la lecture dès son oralité, sa naissance, jusqu'à son écriture, son ancrage et sa garde. Le Coran s'avère être pour tout musulman, ayant la foi, une demeure où il se retrouve, au sens le plus large de ce mot (retrouver son moi, mais

d'*un* prophète en particulier en vue d'une universalisation de concepts et de faits.

Par là, le second "non" est un non de menace et de refus de cette attitude. Car, s'il persiste dans son comportement transgressif, ce personnage, quel qu'il soit, où et quand il serait, sera saisi. Saisi et puni bien sûr, mais saisi pour sa position effrontée. C'est d'ailleurs le terme utilisé: il sera saisi "par le front", d'avoir tenu front à Dieu (et non au prophète, car en réalité ce n'est pas lui qui est concerné dans cette transgression, dans cet abus de pouvoir), d'avoir affronté Dieu en se comportant en égal avec Lui. Cette attitude de mensonge et de rupture est fautive car elle repose en fait sur un malentendu: d'avoir reçu le don du pouvoir – de la science et du pouvoir sur le monde – l'homme peut s'imaginer maître au–delà du Maître, oubliant le possessif qui le lie, inextricablement, à la source, à son seigneur. Mais c'est surtout d'avoir oublié l'absolu de la création par le Créateur, possédant et donnant, qu'il sera puni.

Le troisième "non" est pour le retour par la dénégation, négation de l'attitude négative. Dénégation en vue d'un triple ordre: *Non ne Lui obéis pas, agenouille–toi, rapproche–toi.* Après l'écart, l'abus, s'agenouiller et prier c'est l'extrême proximité, la présence au juste endroit près de Dieu, dans Sa portée. L'impératif du verbe "s'agenouiller" répond, par un autre – et juste – retour à l'impératif de l'incipit: Lis. S'agenouiller dans la référence islamique est la forme la plus pure de la prière, proximité du corps qui se plie (lie) en accord avec l'âme vers Dieu et en Lui. Par la soumission, mais aussi par la Reconnaissance – dans tous les sens de ce mot –, dans un détachement et un isolement par rapport à l'entourage. Le lieu de prière en Islam est d'ailleurs appelé *masjid* (mosquée), lieu d'agenouillement, du verbe arabe *sajada*. Ainsi dans le dixième verset, le verbe "prier" est mentionné non pas comme cet agenouillement, mais comme l'acte d'exécution d'un des cinq piliers de la pratique religieuse. S'agenouiller, lui, est autre, au plus proche de Dieu, supérieur à la prière. C'est le moment/lieu du Retour dans la foi, à Dieu et non à soi. Et comme le souligne Jean–Luc Nancy: "ce que l'homme s'est approprié et dont il est débiteur vis-à-vis de Dieu, c'est ce soi qu'il a retourné sur lui-même. Cela doit être remis à Dieu et non à soi" (517).

Dans le trajet de cette sourate nous avons, parallèles et tressées, trois dimensions de l'absolu, à des niveaux différents: de Dieu {(versets 1–2) *a créé,* (verset 3) *le plus généreux,* (verset 1) *a enseigné,* (verset 8) *le retour,* (verset 14) *voit*}, de l'homme dans sa vérité posi-

foi" (*Foi et savoir*, 46). Chance et danger du même coup, comme il le développe plus loin, selon l'équilibre et la mise en place de l'une vis-à-vis de l'autre et non au dépens l'une de l'autre. Car c'est une "liberté risquée" qui est donnée à l'homme par ce double et unique don: foi et savoir. Risque développé plus loin d'ailleurs, dans le sixième verset de la sourate XCVI lorsque l'homme – mais non pas n'importe lequel – abuse: cet "homme" profite à l'excès de ses biens et tombe dans le déséquilibre se croyant le plus fort, absolument et impunément.

Dans le sixième verset de la sourate XCVI, il y a un "non", répété dans les versets 15 et 19. Ces trois "non" grammaticalement identiques, en début de verset, sont sémantiquement assez différents. Ils amorcent, à chacune de leur apparition, une étape dialectique différente dans la dynamique de la réception et de la prise. Les cinq premiers versets (premiers versets au niveau de la Révélation et de cette sourate) sont suivis de 14 versets qui constituent la suite de la sourate et qui sont dictés beaucoup plus tard dans l'historicité de la Révélation. Ces deux strates – du point de vue temporel – de la sourate forment un tout composé d'ajout et d'ajustement pour faire sens. En fait, ces versets "décalés" et ajoutés constituent les moments de prise du don de la foi et du savoir. Cette prise est segmentée en trois temps ponctués par les trois "non" (versets 6, 15, 19).

Le facteur commun à ces trois termes de négation est qu'ils sont énoncés par Dieu. Le premier "non" est celui allant contre la transgression de l'homme. C'est le refus de l'attitude de l'homme pratiquant une fausse réception, abusant des pouvoirs donnés par Dieu, croyant pouvoir se suffire, pratiquant une vision égocentrique et oubliant que le cercle ne se ferme pas sur lui, mais sur un retour vers Dieu (verset 8). "Non" ici est donc de détournement de cette attitude. Puis s'ensuit un *exemplum*, une illustration de ce comportement transgressif et par là agressif. L'illustration, là, ne nomme personne, même si dans les livres d'exégèse un personnage bien défini, Abu Jahl, est ce personnage d'une grande agressivité envers le prophète, reniant la religion et menaçant de l'attaquer pendant la prière. Le nom du personnage ici est absent, tout comme celui du prophète: "celui qui" et "un sujet quand il prie". Car ce n'est pas une historicité de faits et de noms qui est recherchée, mais plutôt l'enregistrement d'une historicité particulière: à savoir les modules de réception ou de refus, les attitudes d'adhésion ou de transgression. C'est une ponctualité phénoménologique qui est visée et non une histoire de personnages ou de tribus. Ponctualité dépassant ainsi temps et espace d'*une* religion ou

au-delà de la voix dans le geste du savoir.

Ainsi, le "plus généreux" ou plutôt le Généreux absolu est Celui qui associe la création, et en particulier la création de l'homme, au savoir absolu, et en particulier le savoir par la plume. Ce texte donné par la voix, cette injonction orale adressée au prophète dans sa solitude pour la répercuter dans la multitude, allie ici dans un rapport de rejet constant la voix à l'écriture, l'oral à la plume qui va mener vers la science, la symbolisant, mais qui fixe aussi cet invisible aérien entendu, perçu. A l'origine du Texte et de la Révélation se trouvent donc superposés mais intimement liés deux axes fondamentaux et essentiels: la foi/le savoir *et* l'oral/l'écrit. Donnés du même geste, du même coup, à partir du silence et du non-être précédant le Texte. Et nous nous étonnons, simplement, de nous retrouver en questionnement, avec Derrida:

> Peut-être pourrions-nous essayer de "comprendre" en quoi le développement imperturbable et interminable de la raison critique et technoscientifique, loin de s'opposer à la religion, la porte, la supporte et la suppose. (*Foi et savoir*, 46)

Et de là, nous le lisons et nous le rejoignons autrement mais malgré tout avec lui:

> Il faudrait démontrer, ce qui ne sera pas simple, que la religion et la raison ont la même source. (...) Religion et raison se développent ensemble, à partir de cette ressource commune: le gage testimonial de tout performatif, qui engage à répondre aussi bien *devant* l'autre que *de* la performativité de la technoscience. La même source unique se divise machinalement, automatiquement et s'oppose réactivement à elle–même: d'où les deux sources en une. (*Foi et savoir*, 46)

La répétition du "Lis" sur une double portée est ainsi en fait une itération dans la différence en vue d'une édification. Edification de la religion bien sûr, mais surtout mise en place du message, de la Parole essentielle, de base, constitutive absolument, et de l'humain en particulier. Et par là, "point de foi, donc, ni d'avenir sans ce qu'une itérabilité suppose de technique, de machinique et d'automatique. En ce sens, la technique est la possibilité, on peut aussi dire la chance, de la

en être vivant. La ressemblance des deux termes à un phonème près tend à les identifier dans certaines exégèses. Mais, unanimement, il y a un doute en suspens ne donnant pas à ce terme un sens définitif. Une tendance linguistique différente penche pour voir dans ce terme, origine de l'homme créé, un anagramme de *'aql*, signifiant la raison. Le terme *'alaq* serait alors une reconstitution phonétique de *'aql* ou une proximité phonétique de *'alaq*? Ou bien la construction d'un mot mixte, origine ambiguë de l'homme? Suspense de la création de l'homme entre le microcosme infini et insignifiant, et la raison source réelle, insondable et démesurée, de l'homme – véridicité et unicité de son étant.[5]

"Lis" en second lieu est l'ordre de lecture associé, coordonné avec "Ton seigneur le plus généreux". Bien sûr l'absolu de la générosité ici est l'écho de l'absolu de la création. Mais il est aussi, du même coup, un passage vers Celui "qui a enseigné par le calame (la plume)". Enseigner dans ce verset est exprimé par le verbe arabe *'allama*, au sens très précis de donner la science, apprendre, donner le savoir, toujours dans un sens absolu, sans complément. Savoir et science sans précision de leur objet mais en précisant l'outil: le calame, la plume, l'outil de l'écriture et de l'enregistrement. Ce même terme survient dans un autre verset du Coran en relation directe avec l'écriture, l'alignement sur le papier, dans un serment fait par Dieu: *Noun, par le* calame *et par ce qu'ils alignent* [écrivent sur des lignes] (LII, 1). Cet infini de la science et cette précision de l'outil conjuguent un aspect bien particulier, essentiel, de la générosité de Dieu.

Si Dieu par son don de la création appelle la foi, dans sa générosité absolue Il indique la priorité de la science et du savoir. L'une ne va pas sans l'autre et les deux – foi et savoir – sont essentiels à l'homme et à son étant. Créer, dans la sourate XCVI, précède apprendre dans le rapport essentiel de l'homme au savoir et à la science. Autrement, et dans un autre verset (LXXVIII, 1-4: *Le Miséricordieux a enseigné le Coran, a créé l'homme, lui a enseigné le discours)*, enseigner le Coran précède la création de l'homme. Car, comme le souligne al-Zamakhshari dans son exégèse de cette sourate, le Texte dépôt de la religion, support de la foi, précède l'homme et le commande comme élément dans le tout de la création. Ainsi, créé, le Coran a la priorité sur l'homme car il le dépasse, l'englobe et l'inscrit, la Création comprenant création du Livre, de l'homme, de tout. S'installe par là une dynamique génératrice entre foi et savoir, création et science, nom de Dieu répondant du Texte et plume gardant ce Texte

divine. Ainsi "Allah" ou Dieu est nom absolu d'étant, tandis que *rabb* est nom d'une action positive envers l'homme, action d'enrichissement et de développement. L'impératif ici ne somme pas à lire au nom d'Allah (Dieu) comme il est recommandé pour chaque lecture du Coran. Mais le lien avec le Nom en ce seuil est un lien d'appartenance, d'amour, de reconnaissance. Lien de foi: relation personnelle, possessive, intime et reconnaissante. L'appartenance ici souligne la nécessité du Nom et de son effet, et l'intimité du Nom avec l'effet. Dans ce *rabbi-ka*, nous lisons – et le prophète y entend – une proximité non pas seulement absolue mais nécessaire, de la nécessité de l'être à son étant créateur. D'ailleurs dans le texte du Coran, nous lisons très souvent ce possessif et son pendant, à savoir "mon sujet" ou "mes sujets": *'abdi* ou *'ibadi*. Ces deux possessifs établissent la relation infinie entre le seigneur et son sujet, dans un circuit de réciprocité. L'un appartenant à l'autre, (se) demandant l'autre à soi.

La première lecture doit donc se faire au Nom de "ton seigneur", mais surtout de ton seigneur créateur. L'absolu de la création est souligné ici dans ces versets liminaires. Création non pas de toi, sujet, ou même du texte, ou de la création, des terres et des cieux, mais par Celui qui a créé. Don absolu, sans référence et assimilant du même geste, le plus large, toute référence, toute production et à toutes les dimensions. Avant de préciser dans le verset suivant *Il a créé l'homme,* Il installe la création en soi, comme geste premier du don du faire-être absolu. Car créer c'est donner à être, pour toute création quelle qu'elle soit. Donner à être à partir d'un non-être. Non pas à partir d'une absence, car l'absence implique une présence absente, retirée. Alors que faire-être c'est donner sans éléments présents, donner d'un don absolu à partir de soi uniquement et du pouvoir de soi. Croire à ce don, y adhérer, c'est déjà la foi.

1. c. Lis pour être

Viendra ensuite, dans un moment conséquent au moment de la création initiale, la création de l'homme. Cette création ici annoncée est en fait un moment de lecture ambiguë. Car le texte coranique dit que la création de l'homme a lieu à partir d'un *'alaq*. Ce terme est présent uniquement dans ce verset. Il est proche – mais non identique – du terme *'alaqa*, substantif féminin signifiant "adhérence", premier moment dans la génération de l'être, le fœtus. Ce terme est présent dans les versets relatant la génération de l'homme à partir d'un microcosme minuscule, adhérant à l'utérus pour se développer ensuite

nom de ton seigneur et *Lis et ton seigneur est le plus généreux.*

Lire au nom de, c'est invoquer, présentifier mais c'est aussi remémorer et nommer le responsable du texte lu. Lire, et plus tard écrire, et plus loin réciter, relire et réitérer le Texte au nom de Dieu. Par ce renvoi incessant et inhérent au texte du Nom, Dieu répond de ce texte, et par lui. Responsabilité absolue et unique, présence au-delà de (ou inhérente à?) l'absence, le Nom, par le Texte et en lui, établit l'immense différence avec tout autre texte profane dans lequel l'auteur, malgré sa maîtrise et son pouvoir "unique", est absent dès l'achèvement du texte. Si Jabès dans son *Livre des questions* souligne que "Ecrire, c'est avoir la passion de l'origine" (360) c'est justement de par l'absence de tout scripteur à son texte. Absence et détachement de l'écrit dès la consommation du don de l'écriture, et retour, répétition d'une recherche de soi et de l'origine. Absence par l'achèvement du geste scripteur alors que par le texte du Coran, Dieu se laisse dire, se fait être par le Nom, par le son et par le sens. Mais Il se fait être surtout par l'adhérence au Nom lors de chaque lecture. Par la foi.

Les Tables données à Moïse pour être lues ont été brisées dans un moment de courroux. L'homme perd ainsi une chance liée à la vision. Cette chance lui est re-offerte mais par la voix, car ce texte lu, le Coran, demeure dans la Voix. Il est donné par elle et il perdure en elle. "Lis" ici est un ordre de vision d'après nos critères courants: lis dans un livre. Et d'ailleurs c'est désormais un texte écrit, gardé par l'écriture, mais simultanément c'est un texte qui ne prend toutes ses dimensions que dans l'oralité, la reproduction vocale, *al-tartil*. Ce terme arabe en relation étroite avec le Coran signifie organiser, arranger harmonieusement et avec précaution, terme après terme, élément après élément, par la voix et en elle. "Lis" doit être pris ici comme il est donné: l'ange Gabriel, parlant sans être vu, voix impérieuse générant la voix du prophète, répercutant le texte depuis lors par la voix. Lis après moi, selon moi. Cette voix de l'impératif est en fait de source. Elle produit une parole de source, la Parole à sa source pour un texte final et ressourçant. Texte d'origine et de clôture.

Lis au nom de ton seigneur: le possessif ici a été souligné par les exégètes arabes. Ainsi al-Razi souligne l'appartenance du sujet à son seigneur, mais souligne aussi que la racine rbb, d'où est tirée le mot rabb (seigneur) signifie: entourer de soins, soigner pour faire mûrir, faire croître (14). Le rapport ici est donc de domination mais attentive, soigneuse, de tendresse. De même, *rabb* est un nom de Dieu, non pas nom d'étant mais ce qu'al-Razi nomme nom d'action, d'activité

de ce Coran, sa référence première, à savoir le Texte premier, présent chez Dieu, dans une "Table conservée" (LXXXV, 21–22: *Mais c'est un Coran glorieux dans une Table conservée*). Dieu–énonciateur est ainsi par le don, par le texte et par la lecture, transcendant et immanent, présent et donnant par l'absence. Position et rôle uniques.

1. b. Lis, doublement

Guidé, dirigé et obligé vers et par la lecture, le lecteur-prophète *doit* lire oralement. Il le doit, en premier lieu, étant analphabète, et ensuite comme étant lecteur premier d'un "texte" non–vu, texte en relation avec "l'invisible absolu" pour remémorer, garder et transmettre. Ce texte essentiel afflue vers l'essence humaine par le son, l'oralité de la voix. Il demeurera, se maintiendra dans l'histoire et l'espace humains, par l'inscription absolue dans le visible abstrait (LXXXVII, 6: *Nous te ferons lire, n'oublie donc pas*): par l'activité et le pouvoir de la mémoire. C'est à partir de ce don que naîtra la responsabilité du lecteur–prophète d'abord mais de tout lecteur potentiel par la suite. Et le texte deviendra le lieu de la garde, de la mémorisation et de la demeure. Cette "invisibilité absolue", Derrida la cernera astucieusement et autre part en disant:

> L'absolu de l'invisibilité, ce serait plutôt ce qui n'est pas de structure visible, la voix, par exemple, ce qui se dit ou veut dire, et le son. (…) Dieu me voit, il voit dans le secret en moi, mais je ne le vois pas, je ne le vois pas me voir. (…) Comme je ne le vois pas me voir, je peux ou je dois seulement l'entendre. Mais le plus souvent on doit me le donner à entendre, je m'entends dire ce qu'il me dit par la voix d'un autre, d'un autre autre, un messager, un ange, un prophète, un messie ou un facteur, un porteur de nouvelles (…) Dieu me regarde et je ne le vois pas, et c'est depuis ce regard qui me regarde que ma responsabilité s'initie. ("Donner la mort", 85-87)

Et c'est à partir de ce texte invisible, dicté, énoncé, repris que la responsabilité est endossée, portée par chacun.

"Lis" est le premier mot de cette sourate et le premier mot de la révélation du texte coranique. En écho, deux versets plus loin, ce même impératif est répété. Deux ordres de lecture, identiques grammaticalement et phonétiquement, mais à portée assez différente: *Lis au*

seigneur montre–moi comment Vous ressuscitez les morts; Il a dit: N'as–tu pas la foi? Si, mais pour que mon cœur soit tranquille; Il a dit: Prends donc quatre oiseaux, puis coupe–les en ta direction, ensuite fais qu'une partie de chacun soit sur une montagne; ensuite appelle–les, ils te viendront en vitesse; et sache que Dieu est puissant et sage) ou avec Moïse (cf. VII, 143: *Fais–moi voir que je Te regarde ... Tu ne Me verrais pas, mais...*) ou avec Jésus (V, 116: *Et quand Dieu a dit: Jésus fils de Marie, est–ce toi qui a dit aux gens: Prenez–moi ainsi que ma mère en tant que divinités indépendamment de Dieu?, il a dit: Gloire à Vous, je n'ai pas à dire ce qui ne m'est pas la vérité; si je l'ai dit Vous le savez; Vous savez ce qui est en moi et je ne sais pas ce qui est en Vous; Vous le grand connaisseur des inconnus*).

L'injonction à la lecture est alors pour le prophète Muhammad un don pour une prise sans retour, sans réponse, du texte coranique. Prends pour transmettre, prends pour re-donner. C'est une lecture unique, originelle si l'on peut ainsi la qualifier. Car c'est une lecture qui dépasse la lettre pour ce prophète analphabète.[4] Muhammad ne savait ni lire ni écrire dans et à partir des livres déjà présents en son temps. Fait historique reconnu et fait inscrit dans le texte qu'il transmet (XXIX, 48: *Et tu ne récitais pas avant cela de livre et tu n'en inscrivais point avec ta main droite; sinon ceux qui nient la vérité auraient eu des doutes*). Ce pourrait être aussi une des raisons de la dictée. Mais en fait l'analphabétisme n'est ici qu'un élément secondaire pour le non-accès direct au Texte d'origine qui, de loin et par bien d'aspects, dépasse son (ses) récepteur(s).

La lecture (Lis) dans cette sourate première est la lecture religieuse par excellence. Lecture en référence à un énonciateur suprême, mais surtout lecture comme adhérence au texte lu. Texte donné et acquis d'autant plus qu'il dépasse son lecteur, le transgresse continuellement, à l'infini de la lecture. Le Sujet de l'énonciation le donne sans lâcher prise, le façonne sans y laisser aucune liberté pour le lecteur, mais le donne pour libérer dans l'itération de la prise, à chaque lecteur, à chaque croyant et aussi à chaque auditeur. Ce texte *doit* aussi être récité. La voix qui l'a dicté génère de par sa profération, une prolifération incommensurable. Jusqu'à la fin des temps puisque ce texte sera "gardé" jusqu'au (par le) dernier croyant et aussi par une force intrinsèque qui est en son essence, en sa présence même (XV, 9: *En fait c'est Nous qui avons fait descendre la relation* [au sens de narration et de témoignage gardé en mémoire] *et c'est Nous qui en sommes les gardiens*). Cette garde est aussi en rapport avec l'origine

> A la différence d'autres expériences de la "foi", du "saint", de l'"indemne" et du "sauf", du "sacré" et du "divin", à la différence d'autres structures qu'on serait tenté d'appeler par analogie douteuse "religions", les révélations testamentaires et coranique sont inséparables d'une *historicité* de la révélation même. (*Foi et savoir*, 18-19)

1. a. Précision de lieu

La sourate XCVI du Coran est justement le début de la dictée de l'énonciation du texte coranique. Début invaginé plus tard dans le corps même du texte, cette sourate est le commencement de la révélation mais non pas celui du texte final. L'ordre et la structure du texte sont en relation avec un sens dépassant celui de la révélation, de la dictée, de toute la mission du prophète Muhammad. Le texte est ainsi posé dans un espace-temps différent, autre par rapport à l'historicité de son apparition dans le monde humain. Car le temps de la dictée/énonciation n'est pas celui de la composition du Coran. Le texte est dicté selon un certain ordre (dans l'espace-temps de la vie du prophète) puis seront *dictés* toujours une organisation, une mise en place et un ajustement de chaque sourate et de chaque verset. L'ordre du texte est ainsi totalement différent de l'ordre de sa production par la voix dictante. Cette superposition d'un ordre à un autre et cet ajustement d'une Réalité aux dépens d'une autre instaurent un Texte, unique il est vrai, mais ayant une structure, un sens, une portée faisant Sens. Le geste du don pour ce texte est par là, de même, sens en soi.

Qui dit dictée, dit production à partir d'un autre texte. Et qui dit "Lis" implique un texte lu par un sujet lisant. Donner à lire ici signifie la présence d'un texte initial et d'une vision supérieure lisant dans un texte invisible – aux yeux du prophète analphabète mais autrement inaccessible aussi. Cette voix qui dicte pour donner à lire est intermédiaire mais elle est, du même coup, puissante de par la puissance même que lui donne son rôle, son lieu et sa présence essentielle pour la production d'un tel texte. D'où la nécessité du mode impératif, seul mode qui exclut le rapport personnel, l'échange, le retour de la parole. Désormais la parole est produite dans un sens unique, quitte à la répercuter, à la faire proliférer – ou à lui répondre, mais sous des modes différents, autres que le dialogue entre un je/tu. Sens irréversible, ce n'est plus l'échange de l'interrogation ou du dialogue comme auparavant, aux premiers temps de la Révélation avec Ibrahim (II, 260: *Et quand Ibrahim a dit: Mon*

étapes majeures, à savoir le judaïsme, le christianisme et l'islam. Le noyau de ce trajet est sûrement la Parole, donnée, répétée, reformulée et répercutée dans l'espace–temps humain. L'homme–sujet[2] reçoit cette Parole de diverses façons et l'assimilera à travers plusieurs modules: religions plurielles, conflits, refus, rejet, adhésion. C'est toute l'histoire de l'homme dans son rapport avec le religieux dans sa vie, concept et instinct inhérents et inséparables de la constitution humaine. Le "religieux" sera alors vécu différemment, conflictuellement et/ou pacifiquement. Mais il demeure un trait inéluctable et essentiel de l'humain.

L'essence de la religion islamique est la présence, concomitante et continue, du miraculeux dans la vie courante de tous les jours. Le texte du Coran est un texte dicté, énoncé – au sens de produit par un sujet de l'énonciation – par Dieu, reproduit par la voix du prophète et inscrit, enregistré par des mains humaines. Texte au statut unique, même envisagé d'un point de vue extérieur à la foi ou à toute croyance religieuse. Car le programme énonciatif de ce texte implique et ordonne une lecture dans laquelle le lecteur doit prendre en considération que la donne initiale, originale est celle–ci: Dieu a donné ce texte, dans ses paroles, sa lecture, ses moindres signes, sa structure et bien sûr son sens. Miracle originel, unique et final dans l'élaboration du monothéisme, le Texte est le monde du musulman, mais aussi de tous les hommes (XVIII, 54: *Et Nous avons déployé en ce Coran pour les gens de tous les exemples et l'homme est le plus contestable de/contestataire* en *toute chose*), même si ceux–ci ne le reconnaissent pas ou n'y croient pas. Et, si notre lecture part d'une foi et d'une croyance, nous tenons à préciser qu'à chaque pas nous essayons de nous en tenir le plus exactement à la lettre, au signe dans sa présence objective au sein du texte. Nous partons de la foi mais nous ne tenons pas à la prouver ou à l'illustrer, moins encore à y appeler. Car, exceptionnellement–et ceci est d'une autre portée tout à fait différente–la foi est ce qui est ou n'est pas. Aussi simplement et catégoriquement.

La dictée du Coran a lieu par un appel au prophète Muhammad. L'appel est lancé par l'ange Gabriel, intermédiaire et voix (non sujet producteur) d'une énonciation spécifiée comme étant l'inspiration (*al-wahy*).[3] Le premier mot de cet appel – mot qui sera *inclus*, assimilé dans le texte dicté – sera l'impératif *Lis*, inscrit dans le texte et inscrit dans une temporalité essentielle à la religion islamique. Et comme le souligne Derrida:

Lire dans le parcours d'une création (à partir de la surate XCVI du Coran)*

Heba Machhour

Et la terre a resplendi de la lumière de son seigneur et le livre a été déposé...

Coran XXXIX, 69

Or s'il y a, au jour d'aujourd'hui, une *autre* "question de la religion", une donne actuelle et nouvelle, une réapparition inouïe de cette chose sans âge, et mondiale et planétaire, il y va de la langue, certes – plus précisément de l'idiome, de la littéralité, de l'écriture, qui forment l'élément de toute *révélation* et de toute *croyance*, un élément en dernière instance irréductible et intraduisible ...

Jacques Derrida, *Foi et savoir*

La voix de la révélation est la Voix qui se fait entendre dans le parcours du monothéisme. C'est la Voix qui rompt le silence après la "rupture des Tables" (Derrida, *L'écriture,* 103). Dieu parlera seulement à un seul prophète, directement, Moïse.[1] Il lui donnera Sa parole, sans intermédiaire. Il l'interpellera, le conjurera, et lui donnera les Tables dans lesquelles seront inscrites les paroles de Dieu d'une inscription unique et privilégiée. Mais Moïse, trahi dans la foi par son peuple, envahi par la colère, jettera ces Tables. Et c'est alors qu'aura lieu le Silence. Ce silence sera rompu de façon majeure deux fois: par le don d'une Parole, Jésus soutenu par l'Esprit Saint, l'ange Gabriel (III, 45: *Quand les anges ont dit: Marie, Dieu t'annonce une parole de Lui appelée le Messie Jésus fils de Marie, respectable dans le monde et dans l'au-delà et il est parmi les rapprochés* [de Dieu]) et par le don du Coran, dicté au prophète (Muhammad) par l'ange Gabriel.

Ce récit schématique est le récit du déploiement de la Voix divine dans le silence humain. Voix qui donne sens à la vie et qui mène l'homme vers l'essence de son étant humain. Il est aussi le récit du trajet monothéiste qui se déploiera avec Ibrahim/Abraham à travers trois

pute favouring the Hanbali's view, thus ending the *mihna* that was initiated by al-Ma'mun (786-833) who favoured the Mu'tazilite's view. Cf. "*mihna*," *Encyclopaedia of Islam*, second enlarged edition, vol. V11, 2ff.

68 The "creation" of the Qur'an known as "khalq" or "huduth" in the writing of al-Mu'tazila can be found in different works of theirs. See: Al-Qadi 'Abd al-Jabbar, *Al-Mughni fi abwab al-tawhid wal-'adl* [vol. 7: *Khalq al-Qur'an*], ed. Ibrahim al-Ibyari (Cairo: Al-Mu'asasa al-misriyya al-'amma lil-ta'lif wal-tarjama wal-tiba'a wal-nashr, 1961) and J. R. T. M. Peters, *God's Created Speech* (Leiden: Brill, 1976).

69 Cf. Nasr Abu Zayd, *Al-'Ittijah al-'aqli fi al-tafsir*, 70-82.

70 J. R. M. Peters, *God's Created Speech* (Leiden: Brill, 1976), 3.

71 Abu Zayd, N. *Mafhum al-nass: Dirasa fi 'ulum al-Qur'an* [The Concept of the Text: A Study in the Disciplines of the Qur'an] (Cairo: GEBO, 1990), 11f.

72 Muhammad 'Abduh, *Risalat al-tawhid* [Treatise on Monotheism], ed. Mahmud Abu Rayyah, (Cairo: Dar al-Sha'ib, 1977), 13, 52.

in its Christian Environment, first published in London in 1926.

[61] Cf. the weekly Egyptian Newespaper *Akhbar al-yawm*, issues of October 25, November 1, and November 8. 1947. Al-Khuli continued to defend his student's thesis and the freedom of academic research in general, at least till he wrote the introduction to the third edition of *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim* (1965)—less than one year before his death.

[62] The decision was made in response to a question made by a parliament member to the Prime Minister about the case and the university position. See Sa'fan, 38.

[63] *Yawm al-din wal-hisab* (Cairo: Dar al-wahda, 1980), 5.

[64] His Ph.D. thesis was about "Aristotle's *Poetics* and its influence on Arabic Rhetoric" (*Kitab al-shi'r li-Aristu wa-atharuhu fi al-balagha al-'arabiyya*).

[65] Khalafallah was involved in the Arab Nationalist movement that reached its peak in Egypt during Nasser's era. His political national orientation was colored by a special social ideology (Arab or Islamic socialism). He was one of the founders of the "The National Unionist Progressive Party" (*Hizb al-tajammu' al-watani al-taqaddumi al-wahdawi*, known as *Al-Tajammu'* [The Rally]), established in Egypt after the reintroduction of democracy in the 1970s. He acted as a senior member of the Central Committee of the party until his death.

[66] Other works by Khalafallah include: *Drasat fi al-maktabah al-'arabiyyah* (Studies in Arabic Bibliography); *Ahmad Faris al-Shidyaq wa-ara'uhu al-lughawiyyah wal-adabiyyah* (Ahmad Faris al-Shidyaq and his Linguistic and Literary Thought); *Al-Kawakibi: hayatuhuh wa 'ara'uh* (Al-Kawakibi: His Life and Writings); *Al-Sayyid 'Abdullah al-Nadim wa Mudhakkiratuhu al-siyyasiyyah* (Al-Sayyid 'Abdullah al-Nadim and his Political Memoirs; *'Ali Mubarak wa atharuh* ('Ali Mubarak and his Writings); *Al-Qur'an wa mushkilat hayatina al-mu'asirah* (Al-Qur'an and the Problems of Our Modern life); *Muhammad wal-quwa al-mu'arida fî Macca* (Muhammad and his Opponents at Mecca); *Al-Qur'an wa al-dawlah* (The Qur'an and the State; *Mafahim qur'aniyyah* (Qur'anic Concepts); and *Al-Qur'an wa 'ulumuh wal-hadith wa 'ulumuh* (Qur'an and its Disciplines and Hadith and its Disciplines).

[67] It was the Abbasid Caliph al-Mutawakkil (822-861) who settled the dis-

[37] *Manahi,* 82, 128, 180.

[38] *Manahij,* 143.

[39] *Manahij,* 188.

[40] *Manahij,* 97-98, 124-25.

[41] Cf. J. G. Jansen, *The Interpretation of the Qur'an in Modern Egypt,* 65-67.

[42] Cf. Sayyid al-Bahrawi, *Al-Bahth 'an al-manhaj fi al-naqd al-'arabi al-hadith* (The Search for Methodology in Modern Arabic Criticism) (Cairo: Dar sharqiyyat, 1993), which deals extensively and critically with four major influential books, i.e., *Al-Diwan* (1920), *Fi al-shi'r al-jahili* (1926), *Muqaddimat Prometheus taliqqan* [the Introduction to the Arabic translation of Shelly's "Prometheus"] (1946) and *Fi al-thaqafah al-misriyyah* (1955).

[43] *Manahij,* 144, 175, 182, 189.

[44] *Manahij,* 185.

[45] A title of one of al-Khuli's books first published in Cairo 1947.

[46] *Manahij,* 203-04.

[47] *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim,* 4th ed. (Cairo: Anglo-Egyptian Press, 1972), 14.

[48] *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim,* 15.

[49] *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim,* 17.

[50] *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim,* 2-5.

[51] *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim,* 6.

[52] *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim,* 56. The classical reference is al-Qazwini's *Sharh al-talkhis.*

[53] *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim,* 57.

[54] *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim,* 60-63.

[55] Al-Khuli uses the term in his introduction to Khalafalla's book *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim.*

[56] *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim,* 37-40.

[57] *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim,* 40-41.

[58] *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim,* introduction, pages *dal* and *ha'*.

[59] *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim,* introduction, pages *dal* and *ha'*.

[60] *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim,* 44. Specific reference is made to an Arabic translation of both Henry Smith's *The Bible and Islam,* first published in New York in 1897, and Richard Bell's *The Origin of Islam*

the Pilgrimage. Ibrahim—always according to Snouck Hurgronje—became only at this juncture the most important forerunner of the Arabian Prophet: Islam was able to claim, as being the religion of pure monotheism already propagated by Abraham, priority over both Judaism and Christianity. Hurgronje's theory was criticized by Edmund Beck on the ground that in three suras attributed to the third Meccan period (XIV:35-41; XVI:120-3; VI:79, 161) there is already anticipated the role of Abraham which is characteristic of the Medinan period. This thesis of Snouck Hurgronje became more widely known through a supplement, which A. J. Wensinck added to the article "Ibrahim" in the *Encyclopedia of Islam* (first edition) and which provoked contradiction and denial, especially from Muslims after the appearance of the first volume of the Arabic translation of the *Encyclopedia of Islam*. It is obvious that the divergence that exists between the opinions of Muslims and non-Muslims over the Qur'anic stories in general, and over the figure of Ibrahim in particular, will remain unsolved: "The former consider that Abraham actually was in Mecca and, together with Ishmael, built the Ka'ba there and spread the pure monotheistic faith. Non-Muslims regard this as merely a religious legend. At the present stage of the dialogue there can be no reconciliation of the two points of view." R. Paret, "Ibrahim," *Encyclopedia of Islam* (new edition), vol. III, 980-81.

30 A complete version of the trial report is reprinted in a special issue of the monthly magazine *al-Qahira 195* (February 1996): 450-62.

31 The first volume *Fajr al-Islam* appeared in 1928, and the second volume *Duha al-Islam* in 1933.

32 He wrote, among others, two books about the Prophet's life; *Fi manzil al-wahy* (1937) and *Hayat Muhammad* (1953).

33 Jabal Muhammad Buaben, *Image of the Prophet Muhammad in the West: A Study of Muir, Margoliouth and Watt* (Leicester, UK: The Islamic Foundation, 1996), 317.

34 Cf. Al-Khuli, *Manahij al-tajdid fi al-nahu wal-balagha wal-tafsir wal-adab*, in which he collected his basic papers explaining his method alongside some other papers applying the *tajdid* method.

35 *Manahij*, 219.

36 *Manahij*, 185, 195, 265.

Greek. Islam is, as all religious dogmas built on revelation are, hostile to reason and freethinking. Against such severe, and rather insulting allegations against Islam, both al-Afghani (1839-1897) and 'Abduh responded in defence of Islam, relating the backwardness of Muslims to the misunderstanding of Islam. If Islam is understood properly and explained correctly, as was the situation in the golden age of Islamic civilization, Muslims would not have been easily defeated and dominated by the European power. The title of a very famous book by 'Abduh, *Al-Islam din al-'ilm wal-madaniyyah*, tries to prove that. 'Abduh was involved in another dispute against the French politician and historian Gabriel Hanotaux (1853-1944), who served as the Minister of Foreign Affairs 1894 to 1898. Again, Hanotaux held Islam responsible for the backwardness of the Muslim world. "Yes indeed," writes 'Abduh, "the Moslems have become backward compared with the other peoples of this world. They have fallen back into a state inferior even to that before Islam, which liberated them from their paganism. They have no knowledge of the world they live in and they are unable to profit from the resources of their surroundings. Now foreigners have come, who snatch these riches away from under their noses." Quoted and translated by J. G. Jansen, *The Interpretation of the Qur'an in Modern Egypt* (Leiden: Brill, 1974), 30.

[25] Muhammad 'Abduh, *Al-A'mal al-kamila*, ed. Muhammad 'Imara (Beirut: A;-Mu'asasa al-'arabiyya lil-dirasat wal-nashr), vol. 5, 30f.

[26] For a more detailed account of 'Abduh's view about the Qur'anic narrative see *Tafsir al-manar*, vol. 1, 19-21, 210-11, 215, 229-30, 233-34, 271; vol. 3, 47-48; vol. 4, 7, 42, 92-93.

[27] *Tafsir al-manar*, vol. 9, 506-11.

[28] *Fi al-shi'r al-jahili* (Cairo: Al-Nahr lil-nashr wal-tawzi', 1996 [first published in 1926]), 20-26.

[29] *Fi al-shi'r al-jahili*, 33-35. It was C. Snouck Hurgronje who initially examined all the Qur'anic verses in which Ibrahim was mentioned in their chronological order. He concluded that Muhammad, on the occasion of his controversy with the Jews, pronounced the Old Testament patriarch as a *hanafi* and the first Muslim. So, it was not until after the *Hijra* (in 622) that the Qur'an maintained that Ibrahim, together with Isma'il, were the ancestors of the Arabs, built the Ka'ba and introduced the ceremonies of

Theory of Discourse, (New Haven, Conn.: American Oriental Society, 1995), 33. For more detailed discussion cf. Nasr Abu Zayd, *Al-'Ittijah al-'aqli fi al-tafsir* [The Rational Exegesis of the Qur'an], 4th ed. (Beirut: Dar al-tanwir lil-tib'a wal-nashr, 1998), 71-82.

[8] "Al-ma'ani matruhatun fi al-tariq ya'rifuha al-'arabiyyu wal-'ajamiyyu wal-badawiyyu wal-qarawiyyu" *Kitab al-Hayawan*, ed. 'Abd al-Salam Muhammad Harun, 2nd ed. (Cairo: Matba'at Mustafa al-Babi al-Halabi, 1966), vol. 3, 131.

[9] Al-Qadi 'Abd al-Jabbar, *Al-Mughni fi abwab al-tawhid wal-'adl* [vol. 16: *I'jaz al-Qur'an*], ed. Amin al-Khuli (Cairo: Wizarat al-thaqafa, 1960), 197.

[10] Cf. *'I'jaz al-Qur'an*, on the margin of al-Suyuti's *Al-Ittqan fi 'ulum al-Qur'an*, 3rd ed. (Cairo: Matba'at Mustafa al-Babi al-Halabi, 1952), vol. 1, 43-44.

[11] Al-Suyuti, *Al-Ittqan fi 'ulum al-Qur'an.*, vol. 1, 150-54.

[12] Al-Suyuti, *Al-Ittqan fi 'ulum al-Qur'an.*, vol. 11, 169.

[13] Translation with some alteration is of Arthur Jeffery in his edited *Islam: Muhammad and His Religion* (New York: The Liberal Arts Press, 1958), 55-57.

[14] *Al-Mughni*, 200.

[15] *Al-Mughni*, 247, 264 and 322 ff.

[16] Cf. Kamal Abu Deeb, *Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery* (Warminster: Aris & Phillips, 1979), 59-61.

[17] *Dala'il al-i'jaz*, ed. Mahmud Muhammad Shakir (Cairo: Maktabat al-Khanji 1984), 40-41. Margaret Larkin's translation, will be used, unless mentioned otherwise.

[18] *Dala'il al-i'jaz*, 8-9.

[19] *Dala'il al-i'jaz*, 10.

[20] *Dala'il al-i'jaz*, 8.

[21] *Dala'il al-i'jaz*, 41.

[22] *Dala'il al-i'jaz*, 32.

[23] *Dala'il al-i'jaz*, 8-9.

[24] The issue of Islam and modern knowledge, the basic issue addressed in 'Abduh's writings, was provoked by the French philosopher Ernest Renan (1832-1892) who claimed the absolute incompatibility between Islam and both sciences and philosophy. Whatever is labelled Islamic science or Islamic philosophy is, according to Renan, mere translation from the

wa-muhakamat al-nass al-qur'ani (Cairo: Dar al-fadila, 1994), 11-15.

[3] For a detailed discussion about this issue see Yvonne Haddad, *Contemporary Islam and the Challenge of History* (New York: State University of New York Press, 1982), the fourth chapter, 51-53, in particular.

[4] Cf. J. Jomier, O. P., "Quelques positions actuelles de l'exégèse coranique en Egypte: révélées par une polémique récente, 1947-1951," *Mélanges de l'Institut Dominicain Orientales du Caire* 1 (1954): 39-72.

[5] When the early Arabs categorized the Qur'an as 'poetry' and accused the Prophet of composing it, the Qur'anic answer given to such an assertion and accusation is: "We have not taught him poetry; it is not seemly for him" (XXXV:69). When they said that Muhammad is nothing but a soothsayer the Qur'an replies: "By thy Lord's blessing thou art not a soothsayer neither possessed" (LII:29). In the context of that debate the nonbelievers claimed that the Qur'an was nothing but stories forged by Muhammad and falsely claimed to be revealed to him by God. Since it was nothing but a forged text, the non-believing Arabs thought it was easy for them to make a text like the Qur'an. Facing such a challenge, the Qur'an made its own counter challenge by asking them to bring forth "ten forged chapters like it" (II:13). When the non-believers failed to respond to this defying challenge, the Qur'an—pretending to make it easier for them—decreased the challenge from 'ten' chapters to only 'one'(X:38). The last step was to indicate the absolute failure of the Arabs to challenge the authenticity of the Qur'an: "And if you are in doubt concerning that We have sent down on Our servant [Muhmmad] then bring a chapter like it, and call your witnesses, apart from God, if you are truthful. And if you do not—and you will not—then fear the Fire, whose fuel is men and idols, prepared to unbelievers" (II:23-24). All translations in this article, unless otherwise stated, are by the author.

[6] Cf. Shahrastani (Abu al-Fath Muhammad b. al-Qasim), *Al-Milal wal-nihal*, on the margin of Ibn Hazm, *Al-Fisal fi al-milal wal-ahwa' wal-nihal* (Cairo: n.p., n.d.), vol. 1, 64; Al-Khayyat, *Al-Intisar fi al-radd 'ala ibn al-Rawindi*, ed. Neiburg (Beirut: n.p. 1957), 28-29.

[7] *Rasa'il al-Jahiz* (Cairo: Matba'at al-Khanji, 1964), vol. I, 262, translation by Margaret Larkin, *The Theology of Meaning: 'Abd Al-Qahir Al-Jurjani's*

decided to select out of the classical theological discourse what is considered "best" and "useful" for modern Muslims. He, therefore, combined together dogmas from different theological schools and synthesized them without being aware of the conflict between some of these chosen doctrines. As mentioned earlier, the choice of a certain classical doctrine carries with it its own implications. It was convenient for 'Abduh, for example, to combine the Mu'tazilite's doctrine of the Divine Justice (*al-'adl*) with the Ash'arite's doctrine of the Divine unity (*al-tawhid*) which is not the same as that of the Mu'tazilites. Unable to configure the contradiction and the conflict between the two parts because they are related to two different theological systems, he got confused about which doctrine concerning the nature of the Qur'an is to be the best and most useful choice. In the first edition of the book, 'Abduh adopted the Mu'tazilite's notion of the Qur'an as "created" but retreated in the second edition to that of the Ash'arite's position.[72] Was it the fear of provoking the most influential majority of the scholars of al-Azhar? Or was it the conviction of the *Imam* that has changed? Nothing is certain about this. But it is certain that the issue that has been politically closed since the ninth century has to be reopened. The discussion is not to be imprisoned in the classical context, though it is essential to critically analyse it following al-Khuli's motto about the first step towards *tajdid*, namely, to thoroughly research the past. Modern knowledge in all disciplines has developed far beyond the golden age of Islamic theology. In the field of textual analysis, in disciplines such as semantics, semiotics and hermeneutics, modern methodology is by no means comparable with what has been achieved in the history of Islamic thought. This is the real challenge facing the new theology to be formed in order to accommodate the literary study of the Qur'an.

Notes

[1] Cf. *Manahij al-tajdid fi al-nahu wal-balagha wal-tafsir wal-adab* (Cairo: GEBO, 1995), 97-98 and 124-25.

[2] Cf. Sa'fan, Kamil, *Innahum yakrahun al-Islam: Hajma 'almaniyya jadida*

to indicate the direction of the implicit significance of the text. Knowing the direction of meaning facilitates moving from "meaning" to "significance" in the present socio-cultural context. It will also enable the interpreter to correctly and efficiently extract the "historical" and "temporal," which carry no significance in the present context. In other words, the contemporary interpreter can distinguish between circumstances and principles. As interpretation is the other inseparable side of the text, the Qur'an, being decoded in the light of its historical, cultural, and linguistic context, has to be understood within the code of the cultural and linguistic context of the interpreter. In other words, the deep semantic structure of the Qur'an must be extracted from the surface structure. Subsequently, the deep structure must be explained in a wording which is that of today.

This entails an interpretive diversity because the endless process of interpretation and re-interpretation cannot but differ in time. This is necessary because otherwise the message degenerates and the Qur'an will be subject to political and pragmatic manipulations. Since the message of Islam is believed to be valid to all human beings, regardless of time and space, diversity of interpretation is inevitable. But being aware of the distinction between the original contextual "meaning" and the "significance," and also being aware of the necessity that the significance is to be strongly related and rationally connected to the meaning, will produce a more valid interpretation. The "meaning" is almost fixed because of its historicity while the "significance" is changeable. The interpretation is only valid as long as it does not violate the above-mentioned methodological rules in order to jump to some "desired" ideological conclusions. If the text is historical though originally divine, its interpretation is necessarily human.

Conclusion

What impedes the development of a new modern Islamic theology that supports the literary approach of the Qur'an? It was 'Abduh who tried in his *Risalat al-Tawhid* to introduce a modern theology, but his method was neither critical nor creative, but rather eclectic. He

with the validity of the Qur'an regardless of time and space, i.e., its validity as a message to all humans regardless of language, culture or ethnicity. How does the notion of the Qur'an as cultural product comply with its comprehensive validity? This question brings about the other dimension of the literary approach, which is always deliberately ignored by its opponents. This is the *i'jaz* dimension strongly emphasized by Taha Husayn, al-Khuli, Khalafallah and their followers. Being a cultural product is only one side of the text, the side of its emergence as a text. The other side of it is that the Qur'an has become a producer of a new culture. In other words, the Qur'an first emerged as a text from within specific socio-cultural reality embodied in a specific linguistic system, i.e., Arabic, and, second, a new culture gradually emerged out of it.[71] The fact that the Qur'anic text was understood and taken to heart has had irreversible consequences for its culture. Speaking about the Qur'an as a message brings about the fact that although embodied in the Arabic linguistic system, the Qur'anic text has its own peculiarities. As a unique text, it employs some special linguistic encoding dynamics in order to convey its specific message. These peculiarities were acknowledged by the Arabs and were admired even by some of those who fought against its message. From these peculiarities and the challenge imposed against the Arabs by the Qur'an itself to try to produce a text like its shortest chapter, the notion of the absolute 'inimitability' (*i'jaz*) of the Qur'an emerged.

It will always be necessary, however, to analyze and interpret the Qur'an within the contextual background in which it originated. Put differently, the message of Islam could not have had any effect if the people who firstly received it could not have understood it. They must have understood it within their socio-cultural context, and by their understanding and application of it, their society changed. The understanding of the first Muslim generation and the generations to follow are by no means final or absolute. The specific linguistic encoding dynamics of the Qur'anic text always allows an endless process of decoding. In this process the contextual socio-cultural meaning should not be ignored or simplified, because this level of meaning is so vital

is conceived, conceptualized, and then symbolized by the sound system. This is exemplified by the fact that in Arabic, as in any other language, there are words without referent in reality: a word like '*anqa*' (comparable with the English 'phoenix') does not refer to any existing reality. The Mu'tazila, therefore, saw the Qur'an as a divinely created action, and not the eternally existing text. Even in the Qur'anic language, the relation between the signifier and the signified existed only by human convention; and they maintained there is nothing divine in this relationship itself. They insisted that language was the product of Man mediated by a certain historical culture, and that the divine word respected the rules and forms of human language. For the Mu'tazila, there was a bridge between human reason and the divine word.[68]

The anti-Mu'tazila, on the other hand, held different views on language in general and God's word in particular. Language, according to their notion, is not a human invention but a divine gift to man. If the referent does not exist in the real world, it ought to exist in the metaphysical reality. Here the anti-Mu'tazila quoted some Qur'anic verses that would support their assumptions about the divinity of language when taken literally (Qur'an II:31.) The Mu'tazila, of course, favor a metaphorical interpretation of the verse.[69] As for the relationship between the signifier and the signified in the view of orthodoxy, God Himself created it. It is therefore divine. It was logically concluded that God's Word is not a created action but it is one of His eternal attributes.

It is worth noting that the choice in favor of one of the two trends has important implications for other doctrines of theology. The belief that the Qur'an is eternal implies, for instance, that God preordained any event mentioned in the Holy Book and leads to the idea of God's absolute predestination of human action. He who wants to deny predestination will believe the Qur'an to be created by God. And, to mention yet another example, those who advocate the doctrine of God's absolute unity and uniqueness (*tawhid*) and wish to take it in its strictest sense deny the existence of an uncreated, or eternal, Qur'an sharing eternity with God. The notion of an eternal Qur'an leads to strict adherence to the literal meaning of the text.[70]

The second question that faces the literary approach has to do

imize their political power. Three thinkers were executed because they opposed "predestination" and emphasized human free will and accordingly human responsibility. They all agreed on "justice" as one of God's divine attributes, which became an essential creed of the Mu'tazilite's system. These three early Islamic (eighth century A.D.) thinkers are Ma'bad al-Juhani, Ghaylan of Damascus and al-Ja'd b. Dirham. Not much is mentioned about their theses except for al-Ja'd, who is reported to have claimed that the Qur'an, God's Word, is not eternal but created by God. It is also reported that some Christian theologians had influenced the three thinkers. Because the line of the argumentation for their thesis is missing, some speculation might be possible within the very limited factual information available. Concerning the nature of God's Word, al-Ja'd might have thought that the notion of its eternity was in contradiction with the doctrine of the absolute unity of God: namely, that if the Qur'an *and* God are eternal, then God's absolute oneness is compromised. It should be, therefore, maintained that God's Word is created. Like God's justice and human responsibility, the createdness of God's Word became an essential part of the Mu'tazilite's system.

Since the end of the third A.H./ninth century the concept of eternity developed as the mainstream dogma. The intellectual debate concerning the nature of the Qur'an during the third A.H./nineth century was dissolved by the Caliphate's political decision.[67] For the sake of reopening the debate in our modern context, distinction must be drawn between the above-mentioned two trends of thought. It is so important to look at their respective theories concerning the origin of language and the relation between language and reality, on the one hand, and the significance of such theories to the issue concerning the nature of the Qur'an, on the other.

The theories supported by the Mu'tazilites are the more rationalistic ones. Their analysis of the relation between man, language, and the holy book concentrates on man as the addressee of the text, and on human society as the public to whom its teachings were directed. Language is a human invention because relating sound to meaning is a social convention. Language never refers directly to reality, but reality

revealed by God, are historically determined and culturally constructed. As a "message" revealed from God to man through Prophet Muhammad, who is the Messenger of God and who is human himself, the Qur'an represents a communicative model that includes a sender and a receiver through a code of a linguistic system. Because the sender in the case of the Qur'an cannot be the object of scientific study, it is natural that the scientific introduction to the analysis of the Qur'anic text is through its contextual reality and culture. Reality means the socio-political conditions which embraced the actions of those who were originally addressed by the text, including the first receiver of the text, the Prophet. Culture, on the other hand, is the world of conceptions that are embodied in the language, the same language in which the Qur'an is embodied too. In this sense, to begin with the contextual cultural reality in analysing the Qur'anic text is, in fact, to start with empirical facts. Through the analysis of such facts a scientific understanding of the Qur'an could be accomplished. It should be clearly understood and needs no further proof to say that the Qur'an is a cultural product. The question is how to accommodate the Qur'an as cultural product within its divine nature as a text revealed by God?

This is definitely a theological question which recalls the very old dispute that erupted about the nature of Qur'an in classical theology. The Qur'an is God's Word; about that there is no disagreement among Muslims throughout the centuries. The disputed point, however, was whether the Qur'an is eternal or created (by God) and thus historical. This led to fierce dispute and even to the persecution and physical annihilation of the adherents of one or the other of the two positions. There was a great inquisition and persecution (*mihna*) for those who opted for the eternity of the Qur'an during the first half of the third century A.H. on the grounds that an eternal Qur'an compromises God's oneness, as there would be co-eternals. The debate started even earlier than that, however; the early supporters of the historicity of the Qur'an were the early victims. This was in the context of a new trend of thought, which started to emerge in response to the Umayyad political theology, that emphasized the creed of "predestination" to legit-

lawyers appealed to the court to annul the scholar's marriage to his wife on the ground that a non-Muslim male is not allowed to marry a Muslim female. Khalafallah was less unfortunate, simply because he was not married at the time he wrote his thesis. If he were, he would have faced a similar court verdict to that which declared Abu Zayd apostate on June 14, 1995, and decided, accordingly, that his marriage should be annulled. The Court gave as grounds for its judgement the following:

(1) In his books, the writer denied the actual existence of certain creatures, such as angels and jinn, referred to in the Qur'an.

(2) He has described certain images in the Qur'an about heaven and hell as mythical.

(3) He has described the text of the Holy Qur'an as a human text.

(4) He has advocated the use of reason to explain the concepts derived from the literal reading of the text of the Qur'an in order to replace them by modern, more human, and progressive concepts. He applies his method of rational interpretation particularly to the texts related to inheritance, women, the Christians and the Jews (*ahl al-dhimmah*), and women slaves.

The Basic Forgotten Question

It seems obvious from the above-mentioned discussion that the literary approach suffers from the absence of a new supportive theology. The dominant theology is basically the Hanbali, holding very firmly the notion of the Qur'an as the eternal word of God. The distinction made earlier between the eternal and the temporal aspects of the word of God seems to be absent in modern Islamic theology. This makes the literary approach vulnerable and easily condemned. It is even easier to turn the public against the scholars who adopt it; the people will be easily convinced that the literary approach presents not only a threat, but will also cause severe damage to the divinity of the Qur'an. There is no doubt that the literary approach does not by any means intend to damage the Qur'an or even to question its divine and holy nature. Its position is that religious texts, though divine and

employing linguistics and literary criticism enriched with knowledge of both sociology and psychology in Qur'anic studies. These difficulties discouraged him from the publication of his thesis then, but with the encouragement of colleagues and friends he felt that it became possible now to publish it as a book.[63]

What 'Ayyad did not mention is that after he had finished his M.A. studies, he had to comply with the university decision taken after the heated debate around Khalafallah's thesis. 'Ayyad had the choice either to continue Qur'anic studies under the supervision of another professor or to continue studying with Amin al-Khuli, but to work on a discipline other than Qur'anic studies. 'Ayyad was, like most of al-Khuli's students, so attached to his professor that he preferred the second option.[64]

As for Khalafallah, he obtained his Ph.D. degree two years later on another thesis, "Abu al-Faraj al-Asfhani wa-kitab *al-Aghani*." He taught at the High Institute for Arabic Studies (*Al-Ma'had al-'ali lil-dirasat al-'arabiyya*), affiliated with the Arab League.[65] His thesis, *al-Fann al-qasasi*, enjoyed 5 reprints in Cairo alone (1953, 1957, 1965, 1972, and 1999). He also published other books including his two theses, *Jadal al-Qur'an* and *Abu al-Faraj al-Asfhani wa-kitab al-Aghani*.[66]

The chair of Qur'anic studies in the department of Arabic Language and Literature remained vacant until 1972 when Nasr Abu-Zayd graduated and was appointed as a teaching assistant. It was the department committee decision, approved by the faculty committee, that the new appointed assistant should take 'Qur'anic Studies' as his major field of research in both his Masters and Ph.D. thesis. In 1981, Abu Zayd obtained his Ph.D. degree and was appointed assistant professor. He was promoted to associate professor in 1987 and to full professor in 1995. Because the methodology adopted by him in his academic writings is a development and continuation of the literary method, he had to face even more serious troubles than those that were encountered before. In 1993 in the context of the proceedings of his promotion to full professorship, academic allegations started to spread condemning his writings as heresy and apostasy. These allegations, which repeated literally the earlier accusation made against the Khalafallah thesis, reached the Egyptian Family Court. Some Islamist

investigation committee formed by the Rector of the university to give a second opinion about the thesis. The committee members were 'Abd al-Wahab Khallaf, Zaki M. Hasan and M. 'Abd al-Mun'im al-Sharqawi, who agreed that the thesis contradicted the Qur'an, and they, therefore, expressed their support of the position taken by two in the Examination Committee, Ahmad Amin and Ahmad al-Shayib, who refuted the thesis. This left Amin al-Khuli as the only supporter of his student's thesis.[61]

Consequences

After several months of dispute, the university decided on October 13, 1947, not to accept the dissertation, and Khalafallah was transferred to another non-teaching job. For the supervisor, al-Khuli, the university decided that he should not be allowed to teach or supervise Qur'anic studies any more. The decision was based on the reason that al-Khuli was appointed to the chair of Egyptian Literature on October 6, 1946, and thus he was not supposed to teach or supervise Qur'anic studies.[62] Al-Khuli's students of Qur'anic studies were transferred to work under other supervisors. He continued his job as a university professor, allowed to teach only Arabic grammar, Arabic rhetoric and literature. A few years later, in 1954, al-Khuli was transferred—among about 40 university professors—to non-teaching jobs. Ironically enough, the decision was made by the new military system of the Free Officers Movement (*Harakat dubbat al-ahrar*) to cleanse the University from corruption.

It took about thirty years for 'Ayyad, the disciple of al-Khuli mentioned earlier, to decide to publish his Masters dissertation *Yawm al-din wal-hisab fi al-Qur'an*, (The Day of Judgment in the Qur'an), accomplished under al-Khuli's supervision during the same period of Khalafallah's thesis. In the introduction he explains why he was reluctant to publish his dissertation earlier He refers to the academic difficulties caused by public misunderstanding and narrow-minded reaction that faced the literary approach to the Qur'an in the forties. Very few readers only, he explains, were able to endure the method of

'Abbas Mahmud al-'Aqqad writes in issue 749 (November 10, 1947, 1225-26), an article about "Freedom of Opinion and its Responsibility" ("*Hurriyyat al-ra'y wa-tabi'at al-ra'y*"). He draws a clear-cut line between 'freedom of opinion and expression' in the cultural public sphere, where the individual bears his own responsibility, and the same freedom within academic national institutions such as universities where the responsibility is not individualistic, but rather national and collective. He, therefore, justifies the university decision to reject the thesis without denying the right of Khalafallah to publish it as a book on his own responsibility as an individual. Al-'Aqqad, a poet and literary critic, did not say a word about the validity or invalidity of the literary approach in Qur'anic studies. In the same issue (1234-36), there is another article by 'Abd al-Fattah Badawi (Department of Arabic Language at al-Azhar University) in which he accuses Khalafallah of ignorance and dishonesty, especially in quoting both 'Abduh and al-Razi in his first article in *al-Risala*. He claims that Khalafallah, in order to authorize his own claim, has intentionally twisted the meaning of what both 'Abduh and al-Razi say about the stories of the Qur'an.

Khalafallah responds to Badawi's allegations in issue 750 (November 17, 1947, 1268-70). In the same issue (1277) Tantawi, the Syrian judge of *shari'ah*, accuses Khalafallah of copying the missionary St. Claire, whose book *Sources of Islam* had been translated into Arabic as *Masadir al-Islam*. In issue 751 (November 24, 1947, 1290-92) appears the second article of Badawi in which he responds first to Khalafalla's comment on his previous article and, then, he discusses the notion of al-*mutashabih* as used by Khalafallah to include the Qur'anic stories. Badawi differentiates in the concept of *mutashabihat* between the terminological connotation, "ambiguous," and the lexical meaning, "similarities." He, accordingly and rightfully, disagrees with Khalafallah's interpretation of the classical categorization of the Qur'anic stories as *mutashabihat*, indicating that while the classical categorization refers to the lexical meaning, Khalafallah understands it in its terminological connotation.

In issue 752 (December 1, 1947, 1390) there is a report about an

> weep and cry for being seduced by Satan and his party continuously until God accepts your repentance.

In the same issue (1194-95), there is another article against the thesis by Muhammad 'Alam al-Din, inspector at the Ministry of Education, who repudiates Khalafallah's claim that he is defending the Qur'an; he, furthermore, accuses him of causing more damage to the Qur'an than the strongest enemies have done.

The third response by Khalafallah appears in issue 747 (October 27, 1947, 1206-08), where he continues explaining the meaning of *ustura,* the position of the Qur'an towards it, and how this is related to the doctrine of *i'jaz.*

In issue 748 (November 3, 1947, 1221-22), the second article by 'Ali al-Tantawi entitled "The Last Word" ("*Al-Kalima al-akhira*") appears. He first refers to the letter of the Dean of the Faculty, 'Abd al-Wahab 'Azzam, published in some newspapers, in which the Dean explains the whole affair as an ordinary Ph.D. thesis presented by a student and refuted by the examiners' committee. According to the Dean's published letter, the matter is nothing more than a student's opinion that is found wrong by his professors. From what is written in the thesis, concludes the Dean, the student is an enthusiastic Muslim young man who exceeded the limits of *ijtihad*, trying to defend the Qur'an against the allegations of the atheists and non-Muslims. Although his intention is good, the thesis is rejected. Responding to the Dean's purpose to ease the tension, Tantawi rebukes the Dean's statement about the good intention of Khalafallah. From his position as a judge, claiming that he is capable of clearly distinguishing between blasphemy and faith, *kufr* and *iman*, Tantawi makes a severe statement:

> If either Abu Bakr or 'Umar—the first and the second of the four Most Guided Caliphs (*al-Khulafa' al-Rashidin*)—had written a thesis like that, they both would be condemned as committing *kufr*. They would have become *Abu Jahl* and *Abu Lahab* instead. (1222)

body, *jism*, of the story and the meaning it conveys.

In issue 745 (October 13, 1947, 1146), there is a summary of a letter of protest submitted to the King of Egypt. Copies were also sent to the Prime Minister, the Minister of Education, the Rector of the University, the Dean of the Faculty of Arts and the Rector of al-Azhar, arguing for submitting both Khalafallah and his professor al-Khuli to an urgent court investigation for their crime against the Qur'an. The decision to make such an appeal was taken during a joint meeting on October 11, 1947, at the Society of Muslim Youth (*Jam'iyyat al-shubban al-Muslimin*) headquarters. The letter was endorsed by the General Union of the Islamic Organizations that includes the Muslim Brothers Society, the Front of al-Azhar *'Ulama'*, the Society of the Muslim Youth, Muhammad's Youth, the *Sunnah* Supporters, the Society of *Shari'ah*, and the Society of Good Ethics.

In issue 746 (October 20, 1947, 1192), it is reported that Khalafallah wrote to the Muslim Society newspaper that he was ready to burn his thesis by his own hands if there was any substantial evidence that it included anything contradictory to Islam as expressed in the Qur'an. He furthermore said that he was ready to debate publicly with Ahmad Amin on the pages of *al-Risala*. The editor of the Muslim Society newspaper comment was, according to that report:

> If the passages quoted from the thesis are true, it is not sufficient for the author to burn it by his own hand in public where all the students and the professors of the university are present. He should also repent and announce his return back to Islam. If the author is married he has to renew his *marriage contract. It is not enough to burn the thesis.*

The editor continues addressing Khalafallah:

> But most of all, you have to burn the devil that filled out your heart and dictated this nonsense to you. After burning the devil in your soul, you have to seclude yourself out of the Faculty and its Ph.D. into a place, where you

the participants inside as well as outside the academic arena.

The first news about the thesis appeared in issue 741 (September 15, 1947, 1017). In this first public exposition the reader learns about the thesis, the names of the examining committee members, and their opinions. One of them, Ahmad Amin, refuted the thesis for its weak academic level. The other member, Ahmad al-Shayib, reported that the thesis contained some ideas which are contradictory to religious belief, namely, that the Qur'anic stories are literary narratives and do not present history. In the chapter about sources (*masadir*), i.e., the fourth chapter of the second part, the student claimed that the Qur'anic stories were taken from Biblical and mythological sources. It should be mentioned that in that specific chapter Khalafallah tries to indicate the difference between the Biblical narrative and the Qur'anic stories. His point of departure is that the Arabs knew the Biblical stories before the time of the Prophet. He refuses the Orientalists' notion that Muhammad had access to these stories or had learned them from some Christian slaves.[60] The article of *al-Risala* ends by raising the question of how it is possible to accommodate such a thesis in a university in a Muslim country.

Khalafallah responded with an article published in *al-Risala*'s following issue, 742 (September 22, 1947, 1067-69), in which he corrected the information concerning the position of Ahmad Amin who, according to Khalafallah, did not refute the thesis, but only warned that it might bring about some difficulties. The rest of the article is devoted to clarifying his view and explaining that the literary approach has its basics in classical Islamic thought as well as modern thought, especially that of 'Abduh. In issue 743 (September 29, 1947, 1105-06), *Ahmad Amin's report about the thesis is published, in which he* anticipates possible dangerous consequences if the thesis is accepted. There is another article against the thesis by a Syrian *shari'a* judge, 'Ali al-Tantawi, accusing Khalafallah of not only being ignorant but also of being incompetent in expressing his ideas in Arabic (1106-07).

In issue 744 (October 6, 1947, 1121-23), we find the second response of Khalafallah devoted to explain the meaning of *ustura* (myth) as used in the Qur'an and to explain the difference between the

the phrase *al-'aql al-Islami*, the Islamic mind, when he deals with some problems concerning the understanding of the Qur'an. For example, he explains how *al-'aql al-Islami*, being so concerned with the historical authenticity, is unable to recognize the ethical and spiritual dimensions of the Qur'anic stories. *Al-'aql al-Islami* is also unable to explain why the story is repeated or why the details are not the same when it is repeated.[56] More problematic is what seems to be contradictory to historical and scientific knowledge in the Qur'anic stories.[57] Al-Khuli, in his introduction to the second edition of *al-Fann al-qasasi* (Cairo 1957), mentions the case of Taha Husayn—who states very clearly that the literary approach to the Qur'an is the only method that could save the Muslim intellectual from schizophrenia. The Muslim can truly believe in Islam and the holy Qur'an without necessarily believing that the stories mentioned in the Qur'an are historical sources.[58] Al-Khuli alludes to other cases in which a similar state of mind is reflected. Here, we can also refer to the attack against the writings of Qasim Amin (1863-1908), the advocate of women's rights who was influenced by 'Abduh's discourse. We can also refer to the case of 'Ali 'Abd al-Raziq in 1925 when he was condemned by an inquisition committee formed in al-Azhar to examine his book *al-Islam wa-usul al-hukm*. The literary approach in general is supposed to present a solution to free the Muslim mind from such a position of stagnation. "The Qur'an is not a book of science nor of history or political theory," so the discourse of *tajdid* tries to establish. The Qur'an is, in fact, a spiritual and ethical guiding book, in which the stories are used to fulfill its purpose. In other words, the Qur'anic stories are literary narratives employed to serve ethical, spiritual, and religious purposes. It is, therefore, a fatal methodological mistake to deal with the narrative of the Qur'an as purely historical facts.[59]

The Reception

The reception of the thesis was mixed and the media helped in turning it into a polemic. *Al-Risala*, the Egyptian weekly literary magazine represents perfectly the atmosphere of the debate and the role of

at. The literary approach does not need such data, because it differentiates between the structure of the story, *jism al-qissa*, and its meaning. This differentiation is based on classical as well as modern explanation. The classical explanation, which is based on dealing with the stories as *amthal*, distinguishes in the structure of *mathal*, allegory, between the meaning, *al-ma'na*, and its implication, *luzum*; both are not necessarily identical.[52] The modern explanation is taken from the literary narrative dealing with some historical characters or some historical incidents, such as the character of the Egyptian Queen Cleopatra, dealt with by Shakespeare, Bernard Shaw and Ahmad Shawqi, and Sir Walter Scott's novels.[53] The body of such stories seems to be historical, but the meaning, or the message, does not necessarily reflect history. The writer is entitled to enjoy freedom in using history in his literary composition; such a freedom is by no means allowed to a historian.

In addition to the above theoretical evidence there is Qur'anic evidence that proves the necessity of applying the literary approach. First of all, the Qur'an deliberately ignores mentioning not only the time and the place of the historical incidents in its stories, but also some of the characters. Second, in dealing with some historical stories the Qur'an selects some events and omits others. Third, the chronological arrangement of the events is violated. Fourth, the Qur'an sometimes relates certain actions to some characters and sometimes relates the same actions to different characters. Fifth, when the story is repeated in another chapter of the Qur'an, the dialogue related to the same character is not the same as in the first case. Sixth, the Qur'an sometimes adds to the story some incidents that are supposed to happen chronologically afterward. All this evidence clearly indicates that the Qur'an exercises the same freedom exercised in literary stories dealing with history.[54]

The dilemma that seems to be the major concern of Khalafallah and his professor is the state of "schizophrenia" in which the Muslim mind became entrapped in the context of modernizing the socio-political structure of Muslim societies.[55] This dilemma is not limited to the question concerning historical authenticity, but it refers rather to the future of Islamic thought. It is remarkable that Khalafallah always uses

lyze and explain them according to their original context, i.e., the social environment, the emotional state of the Prophet, and the development of the Islamic message.[47] Such contextualization, Khalafallah affirms, will help uncover the original semantic level of the Qur'anic narration, the original level understood by the Arabs at the time of revelation.[48] It is worth noting here that Khalafallah does not apply the thematic study by collecting together the fragments of the stories mentioned in different *suras*; he considers every piece of narrative an independent story in itself. So, the story of Moses, for example, is not one story. Rather, each of the stories in which Moses is mentioned represents a narrative unit that should be studied on its own. A thematic analysis would violate the contextual dimension emphasized by Khalafallah.

It seems that Khalafallah had strong expectations to what might happen to him because of his approach. In his thesis, he strongly expresses how difficult it was to accomplish his thesis, and how he lays himself to jeopardy. Nevertheless, academic and scientific knowledge, he affirms, demands such a risk.[49]

Khalafallah refers to the difficulties that the commentators of the Qur'an, especially the theologians (*al-mutakalimun*) tried to tackle. Such difficulties are mainly caused by either imposing pre-established ideology on the Qur'an or trying to prove the historicity of its narration. In both cases the textual meaning of the Qur'an is ignored.[50] The Orientalists' discourse about the Qur'an, on the other hand, questions its historical authenticity on the ground that its stories contradict, or at least do not comply with, historical facts.[51] Studying the Qur'anic stories as literary narrative and not as historical documents, as the literary approach suggests, will make the question of historical authenticity irrelevant, or rather the wrong question. Quoting some remarks from classical sources, such as al-Qadi 'Abd al-Jabbar, al-Zamakhshari and al-Razi, as well as modern sources, especially 'Abduh, Khalafallah emphasizes the conclusion that the stories of the Qur'an are allegories, *amthal*, that do not intend to convey historical facts *per se*. As *amthal* they belong to the category of *mutashabihat* or ambiguous. Because the classical commentators try to explain the ambiguity, they fill their books with data borrowed from previous religious traditions, *isra'iliyy-*

matically the principles of the literary method as suggested in al-Khuli's comment on the article "*tafsir*," in the Arabic translation of the first edition of the *Encylopaedia of Islam*, which was then included in his *Manahij al-tajdid*. Khalafalla's Ph.D. thesis developed the method proposed by al-Khuli to some extent. The thesis, in its published version, consists of two parts, each of which is divided into several chapters in addition to the "Introduction," "Method," and "Conclusion." The "Preface" to the later published book is written by al-Khuli.

The first part is entitled "The Historical, Social, Ethical and Religious Meanings and Values," (*Al-Ma'ani wal-qiyam al-tarikhiyya wal-ijtima'iyya wal-khuluqiyya wal-diniyya)*. It is divided into three chapters: the first is about "The Historical Meaning," the second is about "The Psycho-social Meaning," while the third is about "The Ethical and Religious Meaning." It is logical that the first chapter has to deal with the problematic issue concerning the relationship between historiography and literature, which brings out the more problematic issue concerning the historical validity, and accordingly the historical function in the Qur'anic narration.

The second part is entitled "The Art of Narration in the Qur'anic Stories" (*Al-Fann fi al-qasas al-Qur'ani*) and is divided into seven chapters. The first chapter deals with the general topic "*Al-Qissa al-Qur'aniyya*," the Qur'anic narrative, which is divided into four categories, i.e., the historical, the allegorical, the mythical and the "sin" story. The second chapter is devoted to "narrative unity" ("*Al-Wahda al-qasasiyya*"). While the third chapter deals with "Intentions and Purposes" ("*Al-Maqasid wal-aghrad*"), the fourth deals with the "Sources" ("*Al-Masadir*"). In the fifth chapter the author analyzes the "Elements of the Story" ("*Al-'Anasir al-qasasiyya*"), i.e., the characters, the actions, and the dialogue. The sixth chapter deals with the question concerning how far the Qur'anic narration contributed in the "development of the art of narration" in the history of Arabic literature.

As for method, Khalafallah seems to follow the methodological steps suggested by his professor. The first step is collecting the Qur'an stories. The second step is to rearrange these stories according to the chronological order of their revelation (*tartib al-nuzul*), in order to ana-

gious ends, this should not be the case now.[39]

The literary study of the Qur'an is not, for al-Khuli, a matter of choice, since the Arabs' acceptance of it is based on Qur'anic literary power and supremacy.[40] The literary method should, therefore, supersede any other religio-theological, philosophical, ethical, mystical or judicial approach.[41] At this point, it is important to mention that 'romanticism,' or to be accurate the Arabic version of it, was the dominant literary theory at that time.[42] Via that theory al-Khuli developed the connection between the study of language, rhetoric, and literature, on one hand, and Qur'anic interpretation, *tafsir al-Qur'an*, on the other. If the classical theory of *i'jaz* was based on the classical notion of *balagha*, this notion should be replaced by the modern theory of *balagha* that establishes a relation with literary criticism. This relation demands another connection to psychology, a relation that is parallel to the relationship between literary criticism and aesthetics.[43] The study of *balagha* should then focus on the study of the literary style and its emotional impact on the recipient/ reader.[44] Its objective should be then to develop the aesthetic awareness of both the writer and the reader; it should be renamed as *fann al-qawl* (the art of discourse).[45] Only the literary approach to the Qur'an, through the modern theory of literature, could uncover its *i'jaz*, which is basically expressive and emotionally provocative (*i'jaz nafsi*).[46] Two disciples among al-Khuli's direct students—besides his wife *Bint al-Shati'* (d. 1999)—who applied the literary method in Qur'anic studies, became very famous. Those are Khalafallah and Shukri 'Ayyad. But it should be also mentioned that Sayyid Qutb the famous ideologist of recent Islamic fundamentalism started his writings about the Qur'an by applying a similar, however rather impressionistic, literary method. This can be seen in his *Al-Taswir al-fanni fi al-Qur'an* and *Mashahid al-qiyamah fi al-Qur'an* as well as his *tafsir*, *Fi zilal al-Qur'an*.

Khalafallah: the Premises and Problems

In his Masters thesis "Jadal al-Qur'an" (The Polemics of the Qur'an), which was supervised by al-Khuli, Khalafallah applied auto-

Prophet's biography, *sira*, in particular, from a critical perspective was one of the essential concerns of the new movement. This movement was definitely influenced by the nineteenth-century interest in history, especially the history of Islam and the life of its Prophet. Nevertheless, it has influenced the Christian biographical approach to the Prophet. The biographies of the Prophet written by Muhammad Husayn Haykal (1888-1956)[32] and Taha Husayn are considered by some Muslim scholars "one of the reasons behind the tremendous changes in the level of discussion about the Prophet's life." The discussion, according to this view, "shifted significantly from confrontation to dialogue."[33] Taha Husayn wrote many books about the early history of Islam, such as *'Ala hamish al-sira* (1943), *Al-Fitnah al-kubra* (1974) and later *Al-Shaykhan*.

The Champion of *Tajdid*: al-Khuli

When Amin al-Khuli started his career the winds of *tajdid* (renaissance) were permeating life in Egypt. He applied the method of *tajdid* to the study of language (*nahw*), rhetoric (*balagha*), Qur'anic interpretation (*tafsir*) and literature (*adab*).[34] It is not easy to determine which of these four fields of scholarship presents the ideal model of al-Khuli's methodology of *tajdid*, but he considers that Renaissance always starts, as history has proved, by innovation in arts and literature.[35] Such innovation in arts and literature is vital to develop the intellectual and aesthetic consciousness of the Egyptian people in order to be able to achieve a real comprehensive Egyptian Renaissance.[36] New inspiring literature needs a new literary method that elucidates its structure and explains the way it functions. Such a method entails fresh study of language and rhetoric, hence the necessity of *tajdid* in these two disciplines. As long as Renaissance or *tajdid* implies moving and awakening, it should begin with a thorough and intensive study of the old tradition in every field of knowledge. Al-Khuli's motto is "the first step for any real innovation is to fully analyze tradition" (*awwalu al-tajdid qatlu al-qadimi bahthan*);[37] otherwise the result will be loss not reconstruction (*tabdid la tajdid*).[38] If the study of literature in the past, as well as the study of language and rhetoric, were executed for reli-

Taha Husayn strongly emphasized the peculiar and very unique aesthetic dimension of the Qur'anic style, i.e. its *i'jaz*, by emphasizing its literary nature as a literary genre in itself.[28] As a literary historian and literary critic *par excellence* he claims that the Qur'an is neither poetry nor prose; it is Qur'an. Husayn, furthermore, considers the Qur'anic story concerning the coming of Abraham, his wife Hajar, and his newborn child Ishmael to Mecca, an oral narrative that existed before the revelation of the Qur'an. Husayn states that the story was invented long before the revelation of the Qur'an. It was meant to ease the tension between the pagan Arabs, the original inhabitants of Yathrib, and the Jewish tribes who came to settle in the city. The Qur'an used the story not only to situate Islam in the context of the Judeo-Christian tradition, but also to establish its priority as a monotheistic religion. Taha Husayn's point was to emphasize that this story should not be understood as conveying historical reality according to which some assumptions concerning the linguistic situation in the Arabian Peninsula were unquestionably accepted.[29] Although this was only one point in his line of argumentation in questioning the authenticity of the whole body of pre-Islamic poetry, it was the straw that broke the camel's back, as the proverb goes. Taha Husayn's book created a heated dispute, even though he considered the Qur'an the most reliable and authentic source for understanding pre-Islamic social and religious life. As the dispute reached the Egyptian parliament, and allegations were made that the book was an insult to Islam, Taha Husayn was questioned by the Egyptian Public Attorney before going to trial. The public Attorney declared Husayn innocent of any criminal intention against Islam.[30] Nevertheless, Husayn had to suffer even though he removed that specific passage from the second enlarged edition of the book, which appeared under another title *Fi al-adab al-jahili*. It should be mentioned that Taha Husayn's writings were part of a total intellectual innovative movement associated with the new established academic institution, the National University or *al-jami'a al-ahliyya*. The writings of Ahmad Amin (1886-1954) about the history of Islamic civilization presented in his voluminous book *Yawm al-Islam*[31] is another example of the new trend of scholarship in the new academic institution. Reconsidering the history of Islam in general, and the

critical investigation of the available data such as reports, testimonies, memories, and geographical or material evidences. The Qur'anic stories, on the other hand, are meant to serve ethical, spiritual, and religious purposes. They might be based on some historical incidents, but the purpose is not to provide knowledge about history. This explains why names of persons, places and dates are not mentioned in these stories. Even if the story is about a prophet or about one of the enemies of a prophet, such as Pharaoh, many of the details are omitted. 'Abduh is clearly against the classical exegetic method which clarifies these obscurities, *mubhamat*. The importance of the story does not depend on that knowledge; it depends rather on the lesson of 'admonition' deduced from it. All these passages of 'Abduh's *Tafsir al-manar* are heavily quoted by Khalafallah in order to strengthen his argumentation in his thesis as well as in the dispute that followed.[26]

Khalafallah, relying on the distinction made in literary theory between history and literature, developed this clear distinction between history and the Qur'an made by 'Abduh. There is another important point 'Abduh emphasized in his *Tafsir*, which is taken by Khalafallah, as we will see. That is the fact that the Qur'an addressed primarily the pagan Arabs of the seventh century. Whatever seems irrational or contradictory to logic and science in the Qur'an is to be understood as reflecting the Arabs' vision of the world. Literary figures of speech like 'metaphor' and 'allegory' are used in *Tafsir al-Manar* to present rational explanation for all miraculous events and deeds mentioned in the Qur'an. All the Qur'anic verses referring to superstitions like witchcraft, the evil eye, or satanic touch, had to be explained as expressions of what the Arabs used to believe in. The Qur'anic verses about sending the angels down from heaven to fight against the *kuffar* are explained by 'Abduh as an expression of encouragement. They were meant to provide comfort to the believers in order to enable them to gain victory.[27] The idea that the Qur'an addressed basically the mentality of the pagan Arabs of the seventh century is taken as the point of departure in Khalafallah's thesis. It was through both Taha Husayn and al-Khuli that some of 'Abduh's achievements were developed.

books in teaching 'Arabic rhetoric' at *Dar al-'Ulum* College, an educational institution that was established to combine traditional as well as modern disciplines in its curricula. 'Abduh's good knowledge of al-Jurjani's ideas is well reflected in his *Tafsir al-manar*. The literary method employed in 'Abduh's interpretation of the Qur'an is closely connected to his aim of providing rational understanding of Islam. But the questions 'Abduh had to deal with were more complicated than those limited to the issue of *i'jaz*. These questions would be formulated as follow: First of all, the question of modernity: is Islam compatible with modernity or not? How can a faithful Muslim live in a modern socio-political environment without losing his or her identity as a Muslim? Does Islam accommodate science and philosophy? Second, there was the question concerning the (dis)agreement between the divine law (*shari'a*,) that constitutes traditional society and the positive law that constitutes the modern nation-state: are modern political institutions such as democracy, election, and parliament accepted by Islam, and could they replace the traditional institutions of *shura* and the elite, *'ulama'* (*ahl al-hall wal-'aqd*)?[24] The major concern of 'Abduh was to reopen the door of interpretation, *ijtihad*, in all aspects of social and intellectual life. As religion is an essential part of human existence, the only avenue to start real reformation is to reform Islamic thought. What the well-known Muslim reformist Jamal al-Din al-Afghani (1838-1897) brought to Egypt, among other things, was the idea of a new modern interpretation of Islam that appealed most to 'Abduh's attention.

A combination of classical rationalism and modern socio-political awareness was adopted by 'Abduh. Such a combination made it possible for 'Abduh to introduce a semi-rational interpretation of the Qur'an. The most important contribution of 'Abduh is his insistence that the Qur'an is not meant to be a book of history. Qur'anic narrative, therefore, should not be taken as historical documents. Historic incidents, mentioned in the Qur'anic narrative, are presented in a literary style to convey lessons of admonition and exhortation.[25] Concerning the stories of the Qur'an, 'Abduh is very clear about the difference between 'historiography' and the Qur'anic stories. Historiography is a scientific field of knowledge based on inquiry and

> interpretation. This may accordingly result in inadequacy or even incompetence in interpreting and commenting on the text of the Revelation.[21]
>
> . . .
>
> If only these people, when they ignore this matter, would leave it alone entirely, and since they claim that what is required of it is but a meager amount, would limit themselves to that meager amount and not take it upon themselves to make proclamation about it and get involved in what they know nothing about and not delve deeply into explanation, *tafsir*, and interpretation, *ta'wil*, then there would be only one tribulation. Then, if they did not build, [at least] they wouldn't be destroying, and if they didn't remedy, at least they would not be the cause of corruption. They do not do that, however. Rather, they bring about disease such as addles the physician and confounds the man of reason.[22]

Though this emphatic defense of the necessity of linguistics and rhetoric echoes previous statements expressed by al-Jahiz and others, it seems to carry more importance than it does in the previous traditional examples. By relating *i'jaz* to the laws of syntax, al-Jurjani explicitly emphasized more the literary nature of the Qur'anic text. His emphasis is based on the empirical fact that the composition of both the Qur'an and human texts are governed by the same linguistic rules (*qwanin al-nahw*). Nevertheless, the difference between one text and another in terms of eloquence lies in the level according to which these laws are perfectly employed. The laws of syntax, *nazm*, are to be uncovered through the study of poetry, which means that only a literary critic is entitled to investigate the features of the Qur'an's supremacy.[23]

Modern Context

It was Muhammad 'Abduh (1848-1905) who published the first critical edition of al-Jurjani's two famous books and used them as text-

> ining these matters. Study of the speech of the Arabs and their poetry is a necessary pre-requisite to understanding the linguistic phenomena that are inimitably employed in the Qur'an.[17]
>
> . . .
>
> If we know that the direction, from which the proof [*hujja*] of the Qur'an emanates and appears and shines forth, is that it attains such a degree of eloquence that human power falls short of it and that it reaches an extreme [excellence] that is not [even] imagined, and that it is impossible for any one but he who knows poetry . . . to appreciate that this is so, then anyone who would reject that is preventing God's proof from being known.[18]

In response to the objection that there are other means available to the believer to prove Qur'anic *i'jaz*, such as the mere knowledge of the Arabs' inability to produce *mu'arada*, al-Jurjani says:

> The proof of Muhammad's miracle remains over all time, *baqiya 'ala wajh al-dahr*, and can be verified by anyone of any era who wishes to acquire knowledge of it. . . . What kind of a man would you be, if you withdrew from knowing the proof of God Almighty, and chose ignorance and lack of clarity about its existence to knowledge about it, and if imitation were more attractive to you, and reliance on the knowledge of others preferable to you?[19]

Thus attacking poetry and minimizing the importance of the study of poetry on the ground that it is forbidden, or at least *makruh* (religiously undesired though not forbidden), equals "wanting to extinguish the light of God."[20] Furthermore:

> Ignorance of the science of rhetoric, *balagha*, whose laws can be only reached through the study of poetry makes it impossible to attain any knowledge of the Qur'an and its

refutation is based on more solid ground than that of his predecessors. If it were the content, e.g., telling about the 'unseen' or future events, he argues, *i'jaz* would have been limited to the *suras* or the verses that convey information related to the 'unseen.' He affirms that *i'jaz* lies in every verse of the Qur'an, because the Arabs were challenged to produce a text resembling the Qur'an even if no more than one of the shortest *suras*. Al-Jurjani was also obliged, so it seems, to deal with the implicit contradiction in the view of one of the eminent Ash'ari theologians, al-Baqillani. He had to elaborate and widen his otherwise vague notion of composition, *ta'lif*, by being open to learn from the Mu'tazilites, especially from al-Qadi 'Abd al-Jabbar. The basic point in al-Jurjani's theory of *nazm*, which he attributes to al-Jahiz, by way of re-interpretation and elaboration, its first articulation in the history of rhetoric, *balagha*,[16] is close to that of both al-Jubba'i and 'Abd al-Jabbar's synthesis of 'content' and style. But his extensive analysis and elaborate explanation of its details led him to uncover 'the laws of syntax', *qawanin al-nahw*.

His defense of the study of language andeloquence, *bayan*, implies logically that the study of poetry is essential, since it is the store house of language in its eloquent form. For al-Jurjani, the study of poetry reaches the degree of a religious duty. It is not any more a secondary knowledge, *'ilm wasila*, as it is in theology; it is rather an essential and vital knowledge without which the light of God might be extinguished. Implicit in al-Jurjani's discourse is an essential principle of jurisprudence: everything that is needed for a Muslim to perform a (religious) duty is a (religious) duty in itself, *kullu ma la yatimmu al-wajibu illa bihi fahwa wajiban*. It is, therefore, a religious duty to study poetry in order to understand what eloquence is and accordingly present an understandable explanation of the inimitability of the Qur'an. Without performing this duty, explaining the light of God (i.e. the inimitability of the Qur'an) is not possible to accomplish. Al-Jurjani states that:

> No thinking person intent upon a full appreciation of this essential Muslim doctrine [of *i'jaz*] can do without exam-

ment for Khalafallah's argumentation.

The Mu'tazili al-Qadi 'Abd al-Jabbar (d. 415/1025), in his extensive discussion of *i'jaz*, emphasized that eloquent expression, *fasaha*, is not related to either content or to style alone. Elaborating on al-Jubba'i theory of the synthesis of content and style, he related *fasaha* to the structure (or syntax) that includes both the 'position' and the grammatical 'function' of its lexicon. The intrinsic excellence of the Qur'an lies particularly in its outstanding quality of *fasaha*. Elaborating on al-Jubba'i's idea of the necessity of considering both the content and the style, he related *fasaha* to *nazm*, composition, structure or syntax. It entails joining words together in specific syntactic manner, *al-dammu 'la tariqatin makhsusa*, that considers three elements, i.e., the lexical meaning of the word, *al-muwada'a*, its 'position' in the structure, and its grammatical 'function'. He says:

> With composition, each word must necessarily have a [particular] characteristic, *sifa*. This quality may exist due to the conventional language involved in the composition [lexical choice], the grammatical function, *i'rab*, that is operative in it, or the position, *mawqi'*. And to those three categories there is no fourth.[14]

It is, therefore, the Qur'anic syntactic perfection that prevented the Arabs from responding by any act of literary matching, *mu'arada*, in spite of the indubitable occurrence of challenging, *tahaddi*. No intervention by God such as *sarfa* was required to inhibit the pagan Arabs from attempting to match Revelation.[15]

The famous philologist and literary critic 'Abd al-Qahir al-Jurjani (d. 470/1078), an Ash'ari like al-Baqillani, was well-read in the works of 'Abd al-Jabbar. He wove 'Abd al-Jabbar's ideas into his own position and thesis. He was the one who introduced a detailed analysis, with abundant illustrations of prose and poetry, of the theory of *nazm*—syntax—in his well-known book *Dala'il al-i'jaz* (Proofs of Inimitability [of the Qur'an]). First, he establishes his refutation of the notion that *i'jaz* is confined to the 'content' rather than the style. His

tive attitude towards poetry established by the Qur'an. If the poetic creativity of the Arabs was so weak according to al-Baqillani's view, the challenge, *tahaddi*, is insignificant. *I'jaz*, according to Baqillani, is to be proven by enumerating three aspects: "One of them is that it contains information about the unseen, *al-ghayb*, and this is something beyond the powers of humans, for they have no way to attain it." The second aspect, al-Baqillani continues:

> is that it is well known that the Prophet was an unlettered man, *ummi*, who could not write, and who could not read very well. Likewise, it was generally recognized that he had no knowledge whatever of the books of earlier peoples, nor of their records, their histories, their biographies. Yet he produced summaries of what had happened [in history], told about mighty matters [of past days], and gave the important life histories from the creation of Adam. He also makes mention of the story of Noah, Abraham, all the other prophets mentioned in the Qur'an.

The Prophet, according to Baqillani:

> had no way to obtain knowledge of all this, save that of being taught. . . . The conclusion is that he did not obtain this knowledge save by aid from revelation. The third aspect is that the Qur'an is wonderfully arranged and marvelously composed, and so exalted in its literary elegance as to be beyond what any mere creature could attain.

So concludes al-Baqillani.[13]

Two ideas are significant in the discourse of al-Baqillani for the interest of our present article. First, his notion that the Qur'an presents a unique literary genre in itself, a notion that is adopted by Taha Husayn (1889-1973) when he declares that the Qur'an is neither poetry nor prose; it is Qur'an. Second, al-Baqillani's definition of the 'unseen', which includes the stories of the Qur'an is an important ele-

more eloquent than a poet and vice versa.[9] It is obvious that al-Jubba'i was more concerned about two issues: to add the importance of wording to the concept of eloquence without, however, minimizing the supremacy of content or meaning thus modifying the theory of *sarfa*; secondly and more important, to exclude the poetic rhythm, *awzan al-shi'r*, from the definition of eloquence. By such exclusion al-Jubba'i tries to undermine the high position in which poetry was placed in the Arabs' minds. "The Qur'an is not poetry, and the Prophet was not a poet," is a statement that is repeatedly emphasized in the Qur'an against Arab allegations.

Although al-Nazzam's theory is refuted by the opponents of the Mu'tazila as well as by the Mu'tazila, it remained implicitly in the discussion. Judge Abu-Bakr al-Baqillani (d. 404/1013), an Ash'ari theologian devoted a book to explain what distinguishes the Qur'an from all other texts including earlier holy texts. He starts by refuting al-Nazzam's theory that relates the miraculous, *i'jaz*, to one feature only. He points out that previous Holy Scriptures also contain some prophecies. Nevertheless, they do not fall under the heading of miraculous, *mu'jiz*. Therefore, the composite structure, *ta'lif*, of the Qur'an should be also considered as another factor.[10] The uniqueness of the Qur'an, according to him, is that it is neither poetry nor prose; it is a literary genre apart. No human literary criteria could be used or applied to evaluate it. Al-Baqillani even goes further to devaluate the great, well celebrated, pre-Islamic Seven Odes as inferior in comparison to the Qur'an.[11] The fact that Muhammad was illiterate stands as additional proof to the conclusion that it is the very nature of the speaker himself, God, that makes it impossible to speak of any kind of similarity or comparability between the Qur'an and any other text. As an Ash'ari, al-Baqillani emphasized the distinction between the 'eternal' speech of God, *kalam Allah al-azaliyy al-qadim*, and its manifestation in the present Qur'an, between the recited, *matlu*, and the recitation, *tilawa*. Nevertheless, inimitability according to him is related to the existent text as presented in our human *tilawa* not only to the eternal divine speech, *matlu*.[12] The devaluation of the exemplary Arabic poems in order to preserve the supremacy of the Qur'an seems to echo the nega-

Mu'tazililites were very enthusiastic to establish theologically a strong connection between God's speech, the Qur'an, and human language. They, therefore, emphatically upheld the notion of human convention against the notion of divine inspiration. In order to interpret that verse of the Qur'an properly without contradicting their view they had to explain the term "names," *asma'*, to include the 'concept' or the 'idea' within its referent. It was Al-Nazzam's student, Abu 'Uthman 'Amr b. Bahr al-Jahiz (d. 255/869), who explained:

> It is not possible for Him to teach Adam the name and put aside the meaning (*ma'na*), to teach him the signifier (*al-dalala*) and not establish for him the signified (*al-madlul 'alayhi*). The name without a meaning is a useless word (*laghw*), like an empty vessel ... A word (*lafz*) cannot be a name unless it comprises a meaning (*ma'na*).[7]

Al-Jahiz, whose treatise about *Nazm al-Qur'an* has not survived, also ridiculed judging poetry and favoring it due to its content. He emphasized that poetry should be evaluated according to the quality of its imagery, thus solving the dichotomy of form and content, *lafz* and *ma'na*, that long prevailed in Arabic literary criticism. He clearly states that, "meanings [ideas] are to be found on the highways and byways [everywhere] and are easily accessible to Arabs and non-Arabs, to Bedouins as well as town-dwellers."[8] He lays more emphasis on the construction; for him, poetry is an art of articulation and casting, and a process of artistic presentation. What al-Jahiz emphasized, i.e., the importance of construction, *nazm*, over the abstract ideas, *ma'na*, paved the way to reconsider al-Nazzam's theory.

Abu-Hashim al-Jubba'i (d. 321/973), another Mu'tazili theologian, tried to modify the theory of Nazzam by considering the importance of the expressive power of the wording, *jazalat al-lafz*, alongside the beauty of the meaning, *husn al-ma'na*, to claim the eloquence of a given discourse. If the meaning is shallow, *rakik*, the expressive power of the wording does not count. Eloquence of discourse, he adds, does not rely on the literary form or genre. An orator could be

Arabs, who were supposed to be very capable in poetic composition, incapable. As for the text, there is nothing peculiar about it as a text. Nevertheless, its supremacy is due to the information contained in it, whether about the unknown past or about future events.[6] The Qur'an is imitable as an Arabic text, but as divine revelation containing divine knowledge it is not imitable. Its supremacy, therefore, lies in its content rather than its style. This theory of *sarfa* that relates the Arabs' failure (to produce a text like the Qur'an) to God's intervention does, in fact, view the Qur'an as a miracle, *mu'jiza*, that falls beyond human capability. It is related to the same category of miracles performed by previous prophets such as Moses, transforming the stake into serpent, and Jesus, curing diseases and bringing the dead back to life. The Qur'an is the miracle, *mu'jiza*, upon which depends the truthfulness of Muhammad and the authenticity of the Qur'an.

But the notion that the 'content' of the Qur'an, i.e., telling about the unknown and about the future, is the only constituent of the challenge, *tahaddi*, raises theological difficulties from the Mu'tazilite perspective at least. Because God's knowledge is absolute whereas human knowledge is limited, it is impossible that God, whose justice is absolute, challenge man by something beyond human capacity. Divine justice, *al-'adl*—the second principle after *tawhid*, God's absolute oneness, in the Mu'tazilite rational theology—allows only a challenge that falls within human capacity. Evidence to sustain this line of argumentation includes the nature of the miracles performed by Moses and Jesus in support of their claims. The miracle of Moses was related to magic, the same field of activity in which the Egyptians excelled, as were the miracles of Jesus. As the Arabs were the masters of poetic eloquence, the miracle of Islam—the Qur'an—should be a literary one.

It should be noted that the dichotomy of content and form, *lafz* and *ma'na*, which prevailed in Arabic literary criticism, has its roots in the earlier discussion about whether language is based on social human conventionality, *muwada'a*, or on divine inspiration by God. This discussion focused on the verse in the Qur'an: "And He taught Adam all the names and then showed them to the angels saying 'inform me of the names of these if you have knowledge'" (II:31). The

historical authenticity of the events mentioned in the Qur'an. Such an issue is present in several articles of the first edition of the *Encyclopaedia of Islam*, whose Arabic translation appeared in the early 1930s in Cairo. This issue will be discussed in the second section of the article. The last section will present the basic presuppositions, as well as the basic conclusions, of Khalafallah's thesis in the light of the debate analyzed in both the first and the second sections.

Classical Literary Explanation of *I'jaz*

The history of the literary approach to the Qur'an goes back as early as the third hegira/ninth century in the history of Islamic culture. It emerged from within the discussion around the issue of inimitability, *i'jaz*, of the Qur'an, which is an essential doctrine in theology. It is quite true that the Qur'an had at the very beginning of its revelation captured the Arab imagination by its unique linguistic features. The listeners tried their best to explain its effect on them in terms of the types of text known to them like poetry and soothsaying. All these explanations are mentioned and refuted by the Qur'an itself.[5]

Many stories are preserved in Islamic literature according to which even the unbelievers were fascinated by the overwhelming poetic effect of the Qur'anic language. The notion of the supremacy of the Qur'an, that constitutes its inimitability, was developed later and explained in terms of its rhetorical characteristics. Many theories were introduced in Islamic theology to explain the features that constitute the inimitability of the text. At least two major issues were to be elucidated: First, what was meant by the challenge of the Qur'an to produce something 'like the Qur'an'? What features are to be considered? Second, why did the Arabs fail to produce something like the Qur'anic text by simply imitating its style? Ibrahim ibn Sayyar al-Nazzam (d. 232/846), who was a rationalist Mu'tazili theologian, introduced the theory of *sarfa*. It meant that God had deliberately intervened and prevented the Arabs from producing a text like the Qur'an. Without such intervention the Arabs could easily have met the challenge. This intervention of God was a miracle, *mu'jiza*, in itself as it rendered the

(1) A literary text is a composition of human imagination while the Qur'an represents the word of God that should not be compared to any human discourse.

(2) To deal with the Qur'an as a work of literary art, *fann*, is to suggest that it is written by Muhammad.

(3) Furthermore, claiming that the stories of the Qur'an do not present actual historical facts, as the literary approach suggests, is committing the greatest blasphemy that amounts to apostasy.[2] It places the Qur'an in a lower position than a book of history.[3]

(4) More insulting to the Qur'an from the point of view of the traditional dogma is to claim that its language and structure is historically determined and culturally formed. It could be easily interpreted to mean that the Qur'an is a human text.[4]

The objection against the literary approach to the Qur'an is still very strong in the ongoing debate in modern Islamic thought between the traditionalists and the modernists, on one hand, and between Muslim and Western non-Muslim scholars, on the other hand. It presents to a great extent a continuation of the debate about Khalafallah's thesis, in which classical Islamic thought always plays an undeniable role in justifying the position of all the participants. Khalafallah and his professor al-Khuli relate themselves directly to the Islamic reformation movement initiated by Muhammad 'Abduh (1855-1905), who himself invoked the enlightened Islamic tradition in theology and philosophy.

Tracing the literary approach of the Qur'an back to the classical discussion of the doctrine of *i'jaz* is necessary to analyse the impact of the traditional elements on the modern dispute about the literary approach. This will be dealt with in the first section. The modern Islamic reformation movement, on the other hand—which started, as commonly known, in the middle of the European military and political domination of the Muslim world—will be the focus of the second section. Modernity was imposed from above either by the colonial power or by the post-colonial political regimes. Some of the European cultural and philosophical elements touched upon religious issues that provoked polemic as well as apologetic reaction from Muslim scholars. The major issue raised in *Al-Fann al-qasasi*, for example, is the

The Dilemma of the Literary Approach to the Qur'an

Nasr Abu-Zayd

The principal intention of this article is to discuss some of the difficulties that challenge a literary approach to the Qur'an, an approach that focuses on the Qur'an as basically a literary text. Such an approach was invoked by Amin al-Khuli (1895-1966) as the only approach capable of explaining the inimitability, *i'jaz*, of the Qur'an. His point is that the acceptance of the Qur'an, and accordingly the acceptance of Islam by the Arabs, was based on recognizing its absolute supremacy compared to human texts. In other words, the Arabs accepted Islam on the basis of evaluating the Qur'an as a literary text that surpasses all human production. The literary method should, therefore, supersede any other religio-theological, philosophical, ethical, mystical or judicial approach.[1]

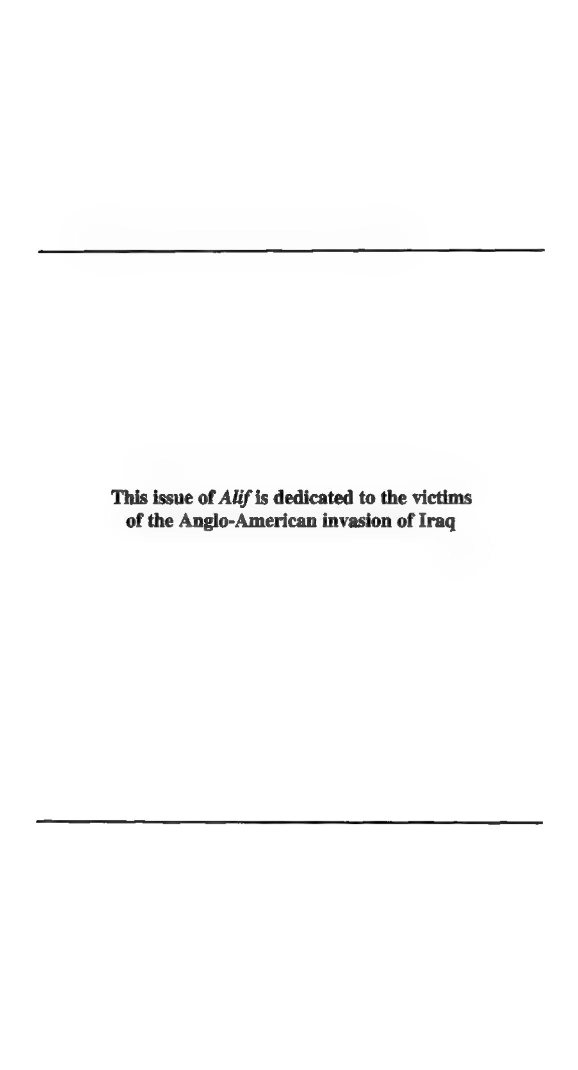
Our analysis is based on the discussion that took place in the 1940s in Egypt around Muhammad Ahmad Khalafallah's (1916-98) Ph.D. thesis, presented to the Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Fu'ad al-Awwal University (now Cairo University) in 1947. It was entitled Al-*Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim* and was written under the supervision of Amin al-Khuli. The nature of the discussion that the thesis raised inside and outside the university will be the main focus of analysis. When the thesis was submitted to the examiners' committee in 1947 to set the date for the defense, the committee members, according to al-Khuli, were satisfied with the academic level, but they demanded some modification. Some information about the thesis was leaked to the media, and a heated polemical debate took place questioning the university academic regulation in a Muslim society that allowed such a thesis. The line of argumentation against the method and the thesis could be summarized as follows:

Literature and the Sacred

This issue of *Alif* covers the complex relationship between the literary and the holy across cultures and ages. It highlights treatment of the sacred in literary texts and traditions, the literary dimensions of sacred texts, the impact of the sacred on the literary imagination, the role of the literary in the sacred experience, and the contestations between literature and the sacred over the constitution of cultural and social norms. Articles in this issue explore the philosophical basis underlying distinctions between the beautiful and the holy as well as investigating the socio-political institutionalization of the sacred. The problematic of literary approach and strategies of literary reading of holy texts are juxtaposed to analysis of poetry with religious or blasphemous motifs in Arabic, German, French, Turkish, and Urdu. Romance and fiction which incorporate sacred issues are addressed in their cultural and historical contexts: medieval France, nineteenth-century Russia, and contemporary Egypt and Maghreb.

Alif, a refereed multilingual journal appearing annually in the spring, presents articles in Arabic, English and occasionally French. The different traditions and languages confront and complement each other in its pages. Each issue includes and welcomes original articles. The next issues will center on the following themes:

Alif 24: Archeology of Literature: Tracing the Old in the New.
Alif 25: Edward Said and Critical Decolonization.
Alif 26: Wanderlust: Travel Literature.



This issue of *Alif* is dedicated to the victims of the Anglo-American invasion of Iraq

Arabic Section

Editorial.....7

Said Tawfik: The Beautiful and the Sacred in Art and Religion.....8

Anwar Mohamed Ibrahim: Dostoevsky: The Dialectic of Skepticism and Faith.....31

Ali Mabrook: Institutionalizing the Sacred: The Case of al-Shafi'i.....45

Salah Kamil Salim: New Poetry and Sacred Masks: A Reading in Medieval Poetic Discourse.....73

Ahmed Taher Hassanein: Busiri's *Burda*: An Overview and Correspondences.....96

Richard Jacquemond: Revolutionary Fiction and Fictional Revolution: A New Reading of *The Children of Gabalawi*.....118

Boutros Hallaq: A Reading in the Book of Flesh.....133

Farid Abu-Si'da: Three in One Divinity.....157

Arabic Abstracts of Articles.....169

Notes on Contributors.....178

Contents

English/French Section

Editorial......7

Nasr Abu-Zayd: The Dilemma of the Literary Approach to the Qur'an......8

Heba Machhour: Lire dans le parcours d'une création (à partir de la surate XCVI du Coran)......48

Michael Frishkopf: Authorship in Sufi Poetry......78

Markus Dressler: Turkish Alevi Poetry in the Twentieth Century: The Fusion of Political and Religious Identities......109

Scott Kugle: Pilgrim Clouds: The Polymorphous Sacred in Indo-Muslim Imagination......155

Karen J. Campbell: Rilke's Duino Angels and the Angels of Islam....191

Olivier Sécardin: La poésie impie ou le sacre du poète: Sur quelques modernes......212

Marla Segol: *Floire and Blancheflor:* Courtly Hagiography or Radical Romance?......233

Angelica Maria DeAngelis: Moi aussi, je suis musulman: Rai, Islam, and Masculinity in Maghrebi Transnational Identity......276

English Abstracts of Articles......309

Notes on Contributors......318

Earlier issues of the journal include:

Alif 1: Philosophy and Stylistics
Alif 2: Criticism and the Avant-Garde
Alif 3: The Self and the Other
Alif 4: Intertextuality
Alif 5: The Mystical Dimension in Literature
Alif 6: Poetics of Place
Alif 7: The Third World: Literature and Consciousness
Alif 8: Interpretation and Hermeneutics
Alif 9: The Question of Time
Alif 10: Marxism and the Critical Discourse
Alif 11: Poetic Experimentation in Egypt since the Seventies
Alif 12: Metaphor and Allegory in the Middle Ages
Alif 13: Human Rights and Peoples' Rights in the Humanities
Alif 14: Madness and Civilization
Alif 15: Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative
Alif 16: Averroës and the Rational Legacy in the East and the West
Alif 17: Literature and Anthropology in Africa
Alif 18: Post-Colonial Discourse in South Asia
Alif 19: Gender and Knowledge
Alif 20: The Hybrid Literary Text
Alif 21: The Lyrical Phenomenon
Alif 22: The Language of the Self: Autobiographies and Testimonies

Correspondence, subscriptions and manuscripts should be addressed to:

Alif, The American University in Cairo,
Department of English and Comparative Literature,
PO Box: 2511, Cairo, Arab Republic of Egypt
Telephone: 7975107; Fax: 7957565 (Cairo, Egypt)
E-mail: alifecl@aucegypt.edu

The following people have participated in the preparation of this issue:
Ahmed Abou Zeid, Said Alwakil, Sinan Antoon, Elisabeth Arnould-Bloomfield, Aziz Al-Azma, Dana Dinnawi, Samba Diop, Alexia Duc, Aykan Erdemir, Ibrahim Fathi, Makarem el-Ghamry, Virginie Greene, Abdel Majid Hannoum, Wolfhart Heinrichs, Nicholas Hopkins, Syed Akbar Hyder, William Lawrence, Huda Lutfi, Ilham Makdisi, Samia Mehrez, Mona Misbah, Muhsin Al-Musawi, Stephen Nimis, Mahmoud El Rabei, Abd al-Hakim Radi, Abdel Rahman Salem, Helmi Salem, Mark Sedgwick, Mohamed Serag, Steffen Stelzer, Mona Tolba.

Printed at: Elias Modern Publishing House, Cairo.
Price per issue: Arab Republic of Egypt: L.E. 20.00
Other countries (including airmail postage):
Individuals: $20; Institutions: $40
Back issues are available at the above prices.

Dar el Kutub No. 7826/03
ISBN 977 424 822 8
ISSN 1110-8673


Journal of Comparative Poetics



No. 23, 2003

Literature and the Sacred

Journal of Comparative Poetics
No. 23, 2003

alif

Literature and the Sacred